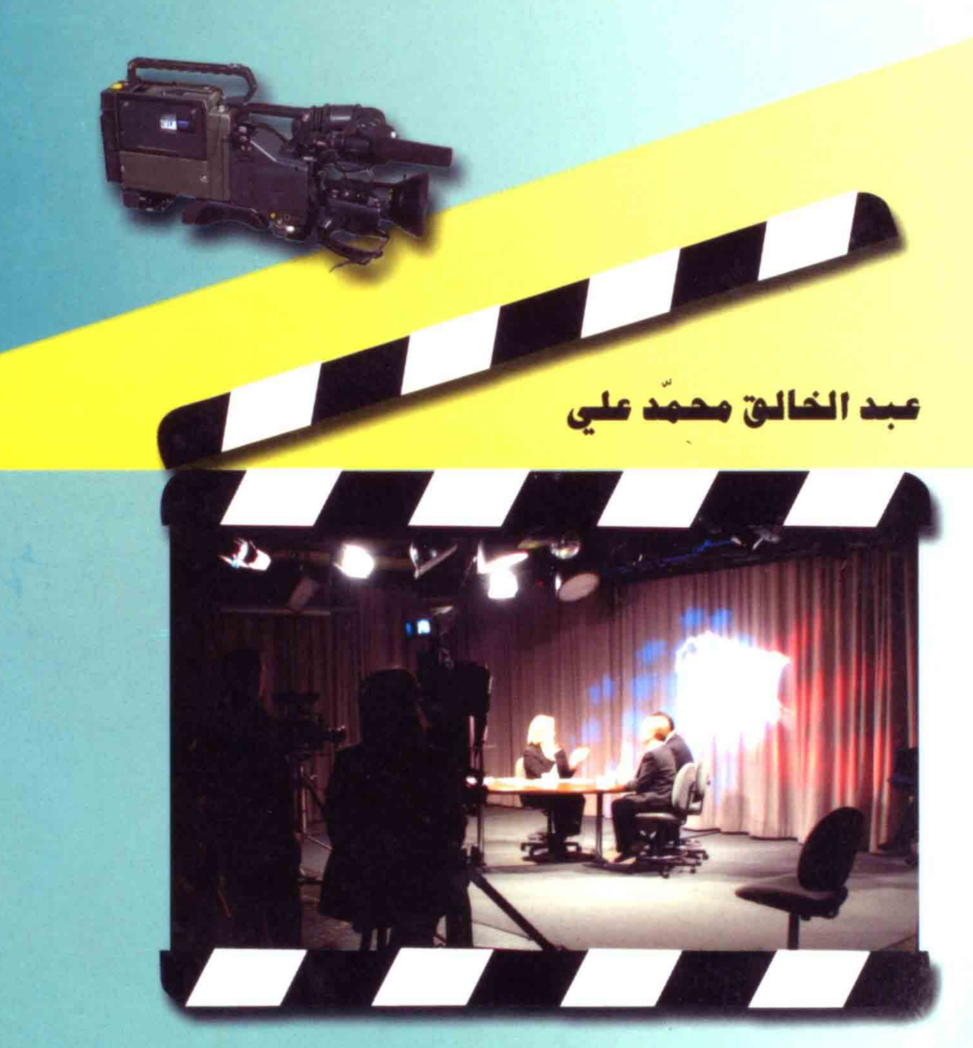
فن الإخراج

التلفزيوني والإذاعي



عبد الخالق محمّد علي

دار المحجة البيضاء

الطبعة الأولى
١٤٣١هـ / ٢٠١٠م



الرويس - مفرق محلات محفوظ ستورز - بناية رمّال
ص.ب: ١٤/٥٤٧٩ ـ هاتف: ٠٣/٢٨٧١٧٩ ـ ٠١/٥٤١٢١١
تلفاكس: ٠١/٥٥٢٨٤٧ ـ E-mail: almahajja@terra.net.lb
www.daralmahaja.com info@daralmahaja.com

الإهداء

إلى الواحة التي كنت أستجير بها من هجير حياتي ...

إلى المشعل الذي خبا وما زال يتوهج في نفسي وضميري ...

إلى الذين سالت دماؤهم لتكون قرباناً تنير درب السائرين ...

شهداء الصحافة

أهدي جهدي المتواضع عرفاناً ووفاءً إلى كل صحفي شهيد

عبد الخالق محمد علي



المقدمة

يظل فن الإخراج التلفزيوني والإذاعي الهم الرئيسي والشغل الشاغل للإعلاميين والمتلقين، والجميع يعترف بأنها مهارة ليست بالهينة، وإتقانها والتمكن منها يحتاج عملاً دؤوباً لسنوات، ومن خلال مطالعتي ومتابعتي الميدانية في هذا المجال ولما لمسته من افتقار واضح وتكرار في ميدان فن الإخراج التلفزيوني والإذاعي على الساحة العربية، جعلتني وبكل حرص وتواضع وتفانٍ أضع كتابي هذا خدمة للمسيرة الإعلامية وسبل تطويرها. ورغم تعدد وتنوع طرق بناء الموضوعات في هذا المجال وإدخالها في السياق الجذاب للمتلقين فإن عالم فن (الإخراج التلفزيوني والإذاعي) يظل محكوماً ببعض المعايير الموحدة التي يساعد الإلمام بها على تسهيل مهمة الإعلاميين التلفزيونيين الجادين في إيصال الحقيقة بصورة مبتكرة. وهنا نستعرض أهم الأسس والمواضيع العلمية والتطبيقية لـ (فن الإخراج التلفزيوني والإذاعي)؛ منها أهم وسائل وكوادر الإخراج ووظيفة مساعد المخرج

ومدير التصوير، ودور المخرج في مرحلة ما قبل الإنتاج، والفروق الأساسية بين منهجي الفلم الروائي والتسجيلي، ونشأة الفلم القصير وظهور الفيلم التسجيلي والأفلام الإخبارية والمقالات الشخصية فضلاً عن مواضيع وأساليب جديدة ومختلفة، يتم تقديمها بأسلوب مختلف ومبتكر ومميز في ظل ثورة الفضائيات، وأيضاً البحث عن ابتكارات عالم فن الإخراج الإذاعي والتلفزيوني، وتطرقنا أيضاً إلى المرونة والقدرة على مواجهة المفاجآت، وهذا أمر تفرضه طبيعة فن الإخراج والمونتاج التلفزيوني. وأخيراً لقد تم تطوير وإضافة معلومات قيّمة من خلال خبرتنا وممارستنا الميدانية والتي أظهرت مناطق القوة والضعف في الأداء الاحترافي في هذا الميدان الواسع والمهم.

عبد الخالق محمد علي



الإخراج

الإخراج الفني : direction هو رواية قصة ما عن طريق أداء حركات تمثيلية في المسرح أو السينما أو الإذاعة أو التلفزيون بأسلوب فني وتقني معبّر، توضح حوادث القصة بغرض المشاهدة، واستخدام المؤثرات السمعية والبصرية، وتدريب الممثلين على التنفيذ .

وأبسط صورة هو إدارة للعمل الفني ايّاً كان نوعه يمثله شخص مسؤول مسؤولية شبه مطلقة عن المنتج النهائي، وفي حالة الإخراج السينمائي يكون المنتج هو الفيلم حيث يتوقع المخرج كيف سيبدو، وكيف سيظهر الشكل النهائي له من واقع خبرة مسبقة أو دراسة لهذا المجال ويقوم بعمل الفيلم بمساعدة طاقم العمل(١).



(١) ميخائيل روم: أحاديث حول الإخراج، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع.

الإخراج التلفزيوني

حاول التلفزيون في بداية انطلاقته أن يقتدي بكل من المسرح والسينما والإذاعة في مقاربته فن الدراما، إلا أن "المونتاج" لم يكن متاحاً من الناحية التقنية، لذا كانت الأعمال الدرامية تصور دفعة واحدة، فإذا حدث خطأ ما، يعاد العمل من بدايته. أما التشبه بالسينما فنجم عن كون أداة الإيصال في التصوير بعدة أجهزة تصوير عوضاً عن آلة واحدة. وفي مرحلة نضج الدراما التلفزيونية، صار الإخراج التلفزيوني يستخدم المونتاج كثيراً ليقترب من السينما في ذلك، ولكن ظل العمل الإخراجي التلفزيوني محصوراً ضمن جدار المحترف وسط تزيينات المشاهد (الديكورات) المصطنعة، وتحت إضاءة باهرة لا بد منها للحصول على صورة جيدة باستخدام أجهزة التصوير الحساسة. وبقدر ما ظن المسرحيون من جهة، والسينمائيون من جهة أخرى أن الإخراج التلفزيوني سهلٌ اكتشفوا أنهم في حاجة إلى ممارسة ومران قبل أن يسيطروا على إدارة المشاهد كاملة، والقيام بمونتاج فوري

عبر التقطيع الفني، أي إخراج كل جزء من العمل بعدة آلات تصوير. لذلك، فإن الإخراج التلفزيوني يعتمد بالضرورة على تحضير مسبق دقيق جداً، في حين قد يتاح نوع ما من حرية الإبداع والارتجال النسبي في المسرح والسينما. لكن الأمر عاد فاختلف مقترباً من اللغة السينمائية أكثر مع اختراع آلة التصوير الصغيرة المحمولة وعربات النقل الخارجي التي أمكنت المخرج من الخروج من إسار المحترف، وتصوير مشاهده في المواقع الطبيعية. وقد أتاح ذلك حرية أكثر وارتجالاً وتصويراً للمشاهد لقطة فلقطة في بعض الأحيان من زوايا لم تكن متاحة من قبل. لكن لقطات الإخراج التلفزيوني عموماً تختلف بعض الشيء عن لقطات السينما، نظراً لاعتماد التلفزيون على حوارات طويلة أشبه بالمسرح، وكون مواضيع مسلسلاته غالباً ما تدور حول قضايا اجتماعية حميمة، مما يستدعي إيضاح الشخصيات للمشاهد بلقطات أقرب. هذا فضلاً عن التنوع بين التصوير الخارجي والداخلي، ومحاولة المطابقة بينهما من حيث "الديكور" والإضاءة. والإخراج التلفزيوني حرفة أقرب إلى العلم، إذ إنها تكون فنية ومعبرة عندما تبتعد عن النزعة الاستعراضية فتحقق غاية المشاهدة الجذابة واللافتة للانتباه، وتقدم رواية القصة صراع الشخصيات إلى المُشاهد أكثر إيضاحاً وإثارة للاهتمام.

وتعرض الإخراج التلفزيوني والسينمائي إلى تدخل

التقنيات الحاسوبية (الإلكترونية) التي جعلته أكثر فاعلية وأقل كلفة.

وسائل الإخراج :

تعتمد وسائل الإخراج على مدى فهم المخرج للنص أو الفكرة المراد لها تسخير هذه الوسائل، وتعتمد على المخرج وثقافته وقراءاته كي يتسنى له تسخير هذه الوسائل للإبداع سواء كان المقصود به المسرح أو السينما أو الإذاعة والتلفزيون(١). وتعتبر من أهم وسائل الاخراج السينمائي والتليفزيونى السيناريو واختيار طاقم العمل من فنانين وفنيين. والمونتاج (وهو عملية قص ولصق المشاهد المصورة لتخرج في رؤية درامية يحددها المخرج مع المونتير). ويعتبر المخرج الأب الأول للعمل الفني؛ حيث يمكن أن نلاحظ أن دراسة الإخراج في الأكاديميات المتخصصة ترتبط بدراسة السيناريو والحوار، كما أنّ المقدمين لهذه الدراسة يمرون باختبارات في التمثيل.

الكادر الإخراجي :

- المخرج ومساعده : هو القائد الفني في عملية

---

(١) عمر الحداد: روائع الإخراج وجماله.

صناعة الفيلم، وهو المسؤول عن ترجمة السيناريو إلى الشاشة، والتأكد من تكامل العناصر الفنية في حدود الميزانية المتاحة للفيلم[١]. يتركز العمل الرئيسي للمخرج أثناء مرحلة الإنتاج (التصوير) على توجيه الطاقات الإبداعية لمجموعة العمل والممثلين؛ إلا أن عمله يشمل أيضاً مراحل ما قبل الإنتاج (السيناريو والإعداد)، وما بعد الإنتاج (المونتاج) ، وإن كان هذا أيضاً يعتمد على طبيعة الفيلم.

وهناك وجهتا نظر مختلفتان حول دور المخرج في صناعة الفيلم، فترى الأولى المخرج صاحب الفيلم "المؤلف " بينما تراه الثانية شريكاً في العمل وقائداً له. وقد تراجعت حديثاً نظرية "المخرج المؤلف" بسبب التقدير المتزايد للطبيعة التعاونية للعمل السينمائي ، ولا شك أن مساهمات كاتب السيناريو ، والممثلين ، ومدير التصوير هي بالفعل حيوية للغاية، ومؤثرة في نجاح الفيلم .

ويبدأ دور المخرج فى مرحلة ما قبل الإنتاج pre-production حيث يبدأ في الاهتمام بالتفاصيل ويتحدد دوره في:

---

(١) عبد الصمد سامي: المخرج وإبداعه.

- مساعد المخرج : يعد الشخص المسؤول عن معاونة المخرج داخل غرفة المراقبة control room، والذي يقوم بالإشراف على جهاز اختيار اللقطات والتقطيع video switcher وأحد أهم عناصر الإخراج من الناحية الفنية .

ويعد هذا الشخص أيضاً مسؤولاً عن التنسيق بين كافة العناصر التقنية للإنتاج، ومن الجدير بالذكر أنه في ضوء مدى ضخامة العمل الفني ، تكون هناك دائماً حاجة ماسة للاستعانة بالعديد من المساعدين للمنتج والمخرج لمواجهة المتطلبات الكثيرة التي تواجه المخرج أثناء العمل فى الأعمال الإنتاجية الضخمة، وأثناء إجراء البروفات يقوم هؤلاء بتدوين ملاحظاتهم بخصوص الاحتياجات الإنتاجية، منبهين العناصر المشاركة في العمل للتغييرات التي تتم أولاً بأول ...إلخ .

وعادة ما يكون للمخرج أكثر من مساعد مخرج أول، مساعد مخرج ثانٍ بالاضافة إلى ملاحظ السيناريو، ويكونون تحت إشراف مساعد المخرج الأول. حتى يضمن السيطرة الكاملة على كل صغيرة وكبيرة أثناء التصوير، وتختلف وظائف مساعد المخرج بحسب طبيعة كل عمل وعلى سبيل المثال وظيفة مساعد المخرج :

١- تحضير الممثلين والتنسيق معهم للمشاهد .

٢- تحضير المشاهد .

٣- تنفيذ المهام التي يطلبها منه المخرج .

٤- تحضير أماكن التصوير وتجهيزها وذلك بالتنسيق مع مدير الإنتاج .

٥- تفريغ نص المسلسل، ومعرفة مكونات النص، الشخصيات، لوكيشنات التصوير ... إلخ .

٦- عمل أوردرات (ordres) التصوير، وتحديد الأماكن والأوقات الخاصة للتصوير .

وليس بالضرورة أن يكون مساعد المخرج سكرتيراً له .. إنما هو يمثل وظيفة فنية قائمة بذاتها لها العديد من الواجبات والمسؤوليات المكلف بتنفيذها والقيام بها. وليست مهمته مجرد تنظيم العمل، وتدوين الجداول والتقارير ولكنها أيضاً دفع لإمكانيات العمل إلى الأمام، واستيعاب كامل للمخرج وأسلوبه. وله وظائف فنية معروفة إلى جانب اضطلاعه بمهام إدارية أخرى تضاف إلى أعبائه سواء في مرحلتي التحضير أو التصوير. وهو المسؤول عن مسيرة العمل، ومواعيده في موقع التصوير. وذلك من خلال تعاونه مع العاملين الفنيين في العمل الفني التلفزيوني، حتى يكونوا على استعداد لكل لقطة في الوقت المحدد. ومن أهم مهام مساعد المخرج الأول هو

كونه حلقة الوصل بين المخرج، ومدير الإنتاج فى موقع التصوير. أما إذا كان الأمر يتعلق بجداول التصوير، أو نقل وتموين العاملين بالعمل الفني التلفزيوني، فيعمل مساعد المخرج الأول مباشرة مع مدير الإنتاج بدون الاحتياج للمخرج، حتى يتركا له المساحة الكافية للتركيز على التصوير.

٢- مدير التصوير:

تمثل علاقة المخرج بمدير التصوير أهمية خاصة أثناء إنتاج العمل الفني التلفزيوني ؛ لأن لمدير التصوير دوراً في غاية الأهمية من خلال مسؤوليته عن الإضاءة، وتكوين الصورة أثناء عملية التصوير. كما أنه يتحكم بدرجة كبيرة في تصميم موقع التصوير، وبالتالى في تصميم الصورة المرئية النهائية للعمل الفني التلفزيوني. وقد يسبب هذا أحياناً نوعاً من التوتر بين المخرج ومدير التصوير. لذا يجب أن يكون هناك نوع من التفاهم المتبادل والمتكامل في أسلوب كل منهما .

٣ - مدير الإضاءة :

هناك العديد من المتخصصين الذين يحتاجهم العمل الفني ولعل مدير الإضاءة يعد أحد أهم العناصر الفنية فى الإنتاج إذ يبدأ بوضع خطة للإضاءة وتحديد احتياجاته

من أجهزة الإضاءة وترتيبها، ويعتبر عنصر الإضاءة من أهم العناصر التي تميز الإنتاج التلفزيوني.

٤ - مصمم الموقع:

وفى بعض الأشكال الإنتاجية هناك شخص تتحدد مسؤوليته بالإشراف على موقع التصوير بالاشتراك مع المخرج من حيث تصميم الموقع، الدهانات وغيرها مما يتعلق بكتلة المكان.

٥- مسؤول الماكياج :

وفي بعض الأعمال هناك شخص مسؤول عن الماكياج، تتحدد مهمته بالتعاون مع الماكيير ومصفف الشعر للتأكد من ظهور الشخصيات، على الشاشة في أفضل صورة ممكنة، أو في أسوأ صورة (إذا كان النص والدور يتطلبان ذلك) في الأعمال الإنتاجية - بشكل عام - هناك شخص تتحدد مسؤوليته في التأكد من مناسبة الملابس للشخصية والدور حسب النص.

٦- مهندس وفنيو الصوت :

المخرج ذو الخبرة يولي اهتماماً خاصّاً باحتياجات مهندس الصوت، والتي عادة تكون جوهرية في العمل الفني التلفزيوني، وغير مكلفة في ذات الوقت. وعلى الرغم من أن مهندس الصوت يعمل تحت إشراف المخرج، إلا أنه

يعمل أكثر قرباً من مدير التصوير، حيث إنه يجب أن يضع ميكروفونات التسجيل بطريقة غير ظاهرة في الكادر أثناء التصوير بالإضافة إلى تشغيل الأجهزة الخاصة بتسجيل الصوت، وتوزيع الميكروفونات والتأكد من كفاءتها، وكذلك جودة الصوت أثناء الإنتاج، ويتولى رفعها من موقع التصوير بعد انتهاء الإنتاج.

٧- فني ذراع الميكروفون :

ويبدأ عمله أثناء إجراء " البروفات " من خلال الملاحظة واختيار أفضل الميكروفونات التي تتناسب مع الصوت كما يختار مواقع عصا الميكروفون في الموقع. وعادة ما يحتاج هذا الشخص إلى ذراعين قويين حيث يظل رافعاً ذراع الميكروفون لفترات طويلة من الوقت أثناء التصوير خارج الأستوديو .

٨- فني تسجيل الفيديو :

يتولى تشغيل جهاز تسجيل الفيديو وملحقاته، والتأكد من جودة التسجيل وكذلك جودة صورة الفيديو على الشاشات .

٩- مسؤول تتابع الصور ملاحظ السيناريو:

في الأعمال الدرامية، تكون هناك حاجة ماسة لوجود شخص تتحدد مسؤوليته فى تدوين ملاحظاته على

تفاصيل كل مشهد للتأكد من تطابق التفاصيل فيما بين المشاهد، خاصة مع توقف التصوير، وذلك لتفادي أخطاء بين اللقطات المتتابعة. وهي وظيفة مهمة للغاية ، خاصة في حالة استخدام كاميرا واحدة في التصوير، وبمجرد التوقف عن التصوير تكون مهمة هذا الشخص هي توجيه الممثلين طبقاً لآخر لقطة أو مشهد انتهى عنده التصوير.

١٠- فتاة التتابع :

هو شخص يهتم بمراقبة تنفيذ الديكوباج طبقاً للقوانين التلفزيونية الموضوعة، ويمكن أن نطلق عليه "مذكرة المخرج ". وغالباً ما يقوم بهذا العمل فتاة يطلق عليها اسم فتاة التتابع continuity girl وهي المسؤولة عن المحافظة على التتابع في المتغيرات، من لقطة إلى أخرى، أثناء التصوير، كمتابعة الحوار، والحركة، والأدوات التي يستخدمها الممثل خلال التمثيل، أو أية تغيرات أخرى في السيناريو. وهو ما يضمن التتابع السليم بين اللقطات أثناء المونتاج. وكذلك عليها تدوين ملاحظات المخرج لكل لقطة على حدة، ويتضمن ذلك أيضاً تدوين المشاكل التي تواجه اللقطة، مع اقتراحاته لحل هذه المشاكل. وأخيراً يجب أن يتم التأكد من مدى توافر الكثير من اللقطات الاحتياطية، والتي يستخدمها المونتير بعد ذلك في عملية المونتاج .

١١- مسؤول جهاز الكتابة الإلكترونية :

وهو المسؤول عن تصميم وكتابة العناوين والفقرات الافتتاحية وأسماء الشخصيات وتخزينها في جهاز الكمبيوتر لاستخدامها أثناء الإنتاج لتظهر على اللقطات في جهاز العرض .

١٢- مساعدو الكاميرا :

إنهم يقومون بما هو أكثر من تشغيل الكاميرا؛ حيث يقومون بتركيب مكونات الكاميرا لتكون جاهزة للعمل، ويتأكدون من جودتها الفنية، ويتعاونون مع المخرج ومدير الإضاءة وفني الصوت فى التجهيز وتصوير كل لقطة. وفي مواقع التصوير الخارجي (خارج الأستديو) فإنهم يتولون ترتيب تسلُّم وتسليم الكاميرا.

١٣- مدير الأستديو :

طبقاً لطبيعة الإنتاج، يوجد مدير للاستديو، ويكون مسؤولاً عن جهود التنسيق في الموقع. وقد يساعده شخص أو شخصان يتوليان عدداً من المهام فى مكان التصوير .

١٤ ا-المونتير:

بعد الانتهاء من التصوير يقوم جميع العاملين بالتعامل

مع المادة المصورة بإشراف المخرج لوضعها في صورتها النهائية من حيث إضافة الموسيقى والصوت والمؤثرات الصوتية والبصرية وترتيب اللقطات وضبط إيقاع المادة المصورة. ويعد مونتاج العمل التلفزيوني من أهم المراحل التي يمر بها الإنتاج التلفزيوني، إذ يستطيع القائم بالمونتاج أن يشيد أو يهدم أي عمل فني .

والمونتير هو المسؤول عن بناء الشكل النهائي للعمل الفني التلفزيوني، ويتوقف ذلك على مدى توافر اللقطات الكافية، واللقطات الاحتياطية التي قام المخرج بتصويرها. ويتوقف التحكم الإبداعى للمونتير خلال المونتاج على مدى تفاهمه مع المخرج. فيترك معظم المخرجين الحرية للمونتير في بناء المشهد خلال المونتاج، في حين أن هناك آخرين يفضلون متابعة عملية المونتاج إلى آخرها .

١٥- مهندس الديكور ومصمم الملابس :

مهندس الديكور هو المسؤول عن تصميم ديكورات العمل الفني التلفزيوني، كما هو مبين في السيناريو .

ومصمم الملابس هو المسؤول عن تصميم ملابس الممثلين ويعمل كلٌّ من مهندس الديكور ومصمم الملابس تحت إشراف المخرج. وبالإضافة إلى مهندس الديكور ومصمم الملابس هناك مسؤول الإكسسوار والماكيير، والمسؤول عن مخزن الملابس، والمسؤول عن مخزن النجارة.

شرح دور المخرج في العمل التلفزيوني، وعلاقته بباقي فريق العمل

حينما ينتهي المخرج من فهم وتفسير النص، يبدأ في تحويل هذا السيناريو إلى عمل على الشاشة، ويتضمن هذا تصميم اللقطات التي تستخدم لبناء المشاهد[١]. وفي أثناء تكوين تلك اللقطات، يمكن تدوين بعض الملاحظات حول مكان الكاميرا، وتكوين الصورة، والحركة. وتصميم اللقطة هو المجال الأول الذي يتيح للمخرج فرصة للإبداع فى مجال العمل الفني التلفزيوني.

والشكل النهائي للقصة التلفزيونية، يكون بعد الانتهاء من مراحل إعدادها ومعالجتها التي تحتوي كل البيانات الوافية والتعليمات الفنية المفصلة بدقة، وتشمل أيضاً وضع الكاميرا وحركاتها وتحديد الانتقالات في كل مشهد وفي كل لقطة، وأحجام اللقطات. ويقوم المخرج عادة

(١) عبد الصمد سامي: المخرج وإبداعه.

بكتابة نص التصوير، وربما يشترك معه المؤلف الذي وضع الإعداد التلفزيوني للقصة الأصلية .

يبدأ دور المخرج في مرحلة ما قبل الإنتاج pre-production حيث يبدأ في الاهتمام بالتفاصيل ويتحدد دوره في :

١ – التنسيق بين كافة جهود العاملين في الإنتاج بدءاً ممن يقفون أمام الكاميرا وحتى من يقفون خلفها .

٢– الاهتمام بما ستقوم به الكاميرا وأوضاع التصوير واختيار اللقطات أثناء الإنتاج.

٣ – الإشراف على مرحلة ما بعد التصوير .

وبعبارة أخرى إن المخرج هو قائد الصف الأمامي الذي يبدأ دوره من مرحلة تسلُّم النص وحتى يصل به إلى آخر مرحلة تفصيلية من مراحل الإنتاج التلفزيوني .

المخرج هو القائد الفني في عملية صناعة العمل التلفزيوني، وهو المسؤول عن ترجمة السيناريو إلى الشاشة، والتأكد من تكامل العناصر الفنية في حدود الميزانية المتاحة للعمل الفني التلفزيوني كما يتركز العمل الرئيسي للمخرج أثناء مرحلة الإنتاج (التصوير) على توجيه الطاقات الإبداعية لمجموعة العمل والممثلين؛ إلا أن

عمله يشمل أيضاً مراحل ما قبل الإنتاج (السيناريو والإعداد)، وما بعد الإنتاج (المونتاج)، وإن كان هذا أيضاً يعتمد على طبيعة العمل الفني التلفزيوني[1].

وهناك مدرستان تنظران بطريقتين مختلفتين إلى دور المخرج في صناعة العمل الفني التلفزيوني، فترى في الأولى المخرج صاحب العمل الفني التلفزيوني و"مؤلفه" بينما تراه في الثانية شريكاً في العمل وقائداً له. وقد تراجعت حديثاً نظرية المخرج المؤلف بسبب التقدير المتزايد للطبيعة التعاونية للعمل التلفزيوني. ولا شك أن مساهمات كاتب السيناريو، والممثلين، ومدير التصوير هي بالفعل حيوية للغاية! ومؤثرة في نجاح العمل الفني التلفزيوني. ورغم اختلاف مساحة الدور الذى يقوم به المخرج من مشروع لآخر، فإن جوهر مهمته دائماً هو القيادة ، وهذه القاعدة تنطبق على كل أنماط الإنتاج أثناء التصوير ، إذ يشرف المخرج على الجوانب الفنية لتسجيل كل لقطة وذلك من خلال متابعة الملاحظات، أو من خلال السيناريو المرسوم storyboard أو خطة التصوير في الموقع نفسه. وهو يعمل طوال الوقت بالتعاون الكامل مع مدير التصوير.

ولكن أحياناً ، وتبعاً لاحتياجات العمل الفني التلفزيوني،

---

(١) محمود علي شبيب: بحث غير منشور، بغداد.

يوجه المخرج اهتمامه لقسم بعينه ولكن الحقيقة أن كل الحِرَف تلعب دوراً مهمّاً في صناعة العمل الفني التلفزيوني. والمخرج الناجح هو الذي يحترم، ويشجع قدرات وأدوار كل حرفة على حدة حتى يستطيع في النهاية أن يحصل على أفضل أداء لكل منها .

عندما يبدأ المخرج العمل في مسلسل، يجب أولاً أن يفسر ويشرح نص السيناريو. وعملية تفسير النص هي عكس عملية كتابته. فكاتب السيناريو يطور القصة حول شخصيات وأفكار. بينما المخرج كمفسر، أو شارح للنص يتخلص من القصة ليحدد تلك الشخصيات والأفكار. وهذا هو المطلوب قبل أن يقوم المخرج بتقرير خطة تحويل السيناريو إلى مسلسل. ولفهم السيناريو، يجب على المخرج تحليل النص من خلال عدة قراءات.

وإذا كان من الجائز عدم قيام مساعد المخرج بالتحضير الأدبي .. فإن قيامه بالتحضير الفني جزء بالغ الأهمية لا يتجزأ عن طبيعة عمله .

والمقصود بالتحضير الفني : استيعاب مساعد المخرج لديكوباج العمل الفني التلفزيوني وتقسيمه Breaking down حسب مقتضيات التنفيذ .. المخرج .. والميزانية.

وإن تحديد التتابع الزمني للعمل الفني التلفزيونى وهو عمل timing أولي له. ويعد الشخص المسؤول عن معاونة المخرج داخل غرفة المراقبة Control Room، والذي يقوم بالإشراف على جهاز اختيار اللقطات والتقطيع video switcher يعدّ أحد أهم عناصر الإخراج من الناحية الفنية. ويعد هذا الشخص أيضاً مسؤولاً عن التنسيق بين كافة العناصر التقنية للإنتاج. ومن المهم القول إنه في ضوء مدى ضخامة العمل الفني، تكون هناك دائماً حاجة ماسة للاستعانة بالعديد من المساعدين للمنتج والمخرج، لمواجهة المتطلبات الكثيرة التي تواجه المخرج أثناء العمل في الأعمال الإنتاجية الضخمة وأثناء إجراء " البروفات التي يقوم هؤلاء بتدوين ملاحظاتهم بخصوص الاحتياجات الإنتاجية، منبهين العناصر المشاركة في العمل للتغييرات التي تتم أولاً بأول .. إلخ .



الفروق الأساسية بين منهجَي الفيلم الروائي والتسجيلي

١ - منهج الفيلم الروائي :

منذ قرن كانت مهارة الحرفي هي السبيل الوحيد الذي يكفل تسجيل صورة شخص أو مكان أو شيء من أجل المتعة أو لاستخدامها كمرجع، أما اليوم فقد حل علم التصوير محل تلك المهارة الحرفية. ومنذ الأيام الأولى للمونتاج السينمائي وحتى الوقت الحاضر، ومعظم حرفية الفيلم الروائي التي انبعثت من الأستوديوهات، تبنى على حقيقة أن الكاميرا تستطيع أن تنقل الظواهر فوتوغرافيا على السليلوز الحساس، وأنه يمكن من النيجاتيف عمل طبعة تعرض مكبرة على الشاشة بواسطة آلة العرض، ونتيجة ذلك أن الاهتمام الذي وجّه إلى الممثلين والمنظر كان أكثر مما وجّه للمنهج الذي عن طريقه أمكن إظهاره على الشاشة. وهذا النظام الإنتاجي يتلاءم تماماً مع التنظيم الإداري للأستوديو السينمائي الحديث، فالحركات

المناسبة للكاميرا والميكروفون تخلق أطوالاً متعددة من السليلويد تتطلب مجرد التهذيب والجمع في تتابع صحيح لنحصل في النهاية على شيء له طبيعة الفيلم، وأحياناً تستخدم حيل الكاميرا أو الصوت البارعة لإبراز مثلاً فكرة مرور زمن أو لإبراز تغير المنظر. إن الأمر ليس بهذه السهولة، ولكن الناحية الجوهرية هي أن الفيلم المنتج فيض من الحياة ويعبر عن المغزى بواسطة نقل التمثيل إلى الشاشة والكلمات إلى مكبر الصوت.

لذلك فمهارة الفنان تكمن في معالجة القصة وإرشاد الممثلين في الإلقاء والتعبير بالحركة وتجميع المناظر المنفصلة على هيئة فيلم وتحركات الكاميرا وتناسب المجموعات. في كل هذا يساعده كتاب الحوار والمصورون ومهندسو المناظر وخبراء الماكياج ومسجلو الصوت والممثلون أنفسهم، بينما يقوم قسم المونتاج بتجميع المناظر التي تنتهي حسب ترتيبها الأصلي .

وفي هذه الحدود فإن الفيلم الروائي قد اتبع التقاليد المسرحية في موضوعه بدقة، وبمرور الزمن استبدل بالأشكال المسرحية الأشكال السينمائية، وبالتمثيل المسرحي التمثيل السينمائي طبقاً لمتطلبات الكاميرا والميكروفون.

٢ - منهج الفيلم التسجيلي :

إلا أن المجموعة الفكرية المقابلة إذ تقر نفس الوظائف الأولية للكاميرا والميكروفون وآلة العرض، تبدأ في الاعتقاد بأن أي شيء يصور أو يسجل على السليولويد لا يكون له معنى حتى يصل إلى منضدة المونتاج، وأن المهمة الأولية للإبداع السينمائي تكمن في المنبهات المادية والعقلية التي يمكن أن يقدمها من يقوم بالمونتاج. فطريقة استخدام الكاميرا والعديد من حركاتها وزوايا الرؤية بالنسبة للأشياء التي تصور والسرعة التي تظهر بها الحوادث بل وحتى ظهور الأشخاص والأشياء أمامها، كل هذا تهيمن عليه الطريقة التي ينجز بها المونتاج، وينطبق هذا تماماً على الصوت، ومثل هذا المنهج يتضمن أن عقلاً واحداً يتحمل مسؤولية شكل الفيلم الكامل ومعناه، ويجري عملية المونتاج، كما يقوم في بعض الحالات بالتصوير، وذلك حال لا يلائم مناهج الإنتاج الواسع النطاق بتاتاً.

وفي هذه الحدود حدث تحوُّل بعيد عن التقاليد المسرحية إلى ميادين الواقع الواسعة، حيث اعتبرت تلقائية السلوك الطبيعي خاصية سينمائية، واستخدام الصوت بطريقة خلاقة استخداماً ترديديّاً، وهذا هو الأساس الحرفي للفيلم التسجيلي بلا شك.

إن الفيلم التسجيلي يتطلب طرقاً جديدة في بنائه، ومبادئ جديدة في إنتاجه، مغايرة لتلك التي تحكم الفيلم الروائي، والأهم من كل ذلك أنه يتطلب موقفاً جديداً من السينما. فما هو هذا الموقف، وما هي المواد والوسائل الفنية التي يستخدمها العاملون في حقل الفيلم التسجيلي للتعبير عن هذا الموقف؟

المتفرج والفيلم التسجيلي والروائي :

لا يهتم الفيلم التسجيلي بما يسمى العقدة، وهي عبارة عن أحداث تدور حول أشخاص ومواقف تنشأ عن سلوكهم، وإنما يهتم بفكرة تعبر عن هدف محدد، ولذلك فهي تتطلب من المتفرجين اهتماماً مختلفاً عن ذلك الذي تتطلبه الرواية العادية، فالأحداث، والعواطف الفردية في الرواية، أهم من أي شيء آخر. ويساعد على تأكيد ذلك في أذهان الجماهير نظام النجوم الذي يتخذ ستاراً لتفادي الموضوعات المتصلة بالواقع، ويتيح الفرص العديدة لاستغلال عامل الجنس.

أما الفيلم التسجيلي فجاذبيته من نوع مغاير تماماً، فليس له قصة فردية، ولا نجوم مشهورون، ولا يعتمد على الثراء الفاحش الذي تحاط به الأفلام الروائية. إن الفيلم التسجيلي يعتمد كلية على الاعتقاد بأنه لا شيء

يجذبنا أكثر من أنفسنا، إنه يعتمد على اهتمام الفرد بالعالم المحيط به.

وإذا تضمن الفيلم التسجيلي أشخاصاً فهم ثانويون بالنسبة للفكرة الأساسية فيه، ولذلك فمشاكلهم الخصوصية لا أهمية لها. وهم في العادة يلعبون دورهم في الفيلم كما يؤدونه في حياتهم العادية تماماً. أما الدراما في القصة والبناء في الشخصيات، فليس في أيديهم، بل في طريقة المخرج وأسلوبه ومنهجه، إنهم أنماط اختيروا من الجماعة ليصوروا عقلية وذهنية وتفكير هذا القطاع الاجتماعي أو ذاك[١]. وإذا وجدت مناظر ضخمة، فلأنها أصيلة، ولأنها تنبع بشكل طبيعي من الموضوع. والخلاصة هي أن للفيلم التسجيلي دائماً هدفاً محدداً يرمي إلى تحقيقه، وهذا الهدف هو الذي يجب أن يكون العامل الأول في جذب المتفرج.

ولكن يجب أن نذكر أن عدم وجود القصة أو النجوم في الفيلم التسجيلي، يضطر المتفرج إلى الإحساس الشديد بوسائل عرض الموضوع، فالتصوير الضعيف والمونتاج غير المتقن، أو استعمال الصوت استعمالاً غير سليم، ومتناسق ومنسجم مع الفيلم كل ذلك يظهر فيه

---

(١) مصطفى النحاس: سحر الإخراج..

بوضوح، بينما في الفيلم الروائي قد يخفي الانبهار بالموقف نفسه كل هذه العيوب أو بعضها. وهكذا نخرج من ذلك بأن العيوب في الفيلم التسجيلي تبدو بارزة لأنه ليس هناك ما يخفيها، ولذلك علينا الاهتمام بالحرفية. ولكن دون أن نسمح لها أبداً بأن تلعب الدور الأول في الفيلم، ذلك الذي يجب أن يعطى دائماً للموضوع وللفكرة.

والموضوع في الفيلم التسجيلي يجب أن يعرض بمنتهى الوضوح والتلخيص، بحيث تمهد كل نقطة لما بعدها، وبحيث لا ينقطع حبل التفكير أو تسلسل الأفكار. ويجب أن يكون الفيلم التسجيلي قصيراً، لا يزيد عن ثلاثة أو أربعة فصول، ففي عصر السرعة الذي نعيش فيه ليس هناك وقت للمناقشات المطولة. فكثير من الموضوعات لها جوانب متعددة، وبغير مراعاة الحرص، يحتمل الاندفاع فيها مما يعقد الموضوع ويطيله. إن عشرين أو ثلاثين دقيقة من التركيز التام تساوي الكثير إذا نجح المخرج في الاستغلال السليم. وهذه المدة في الواقع أقصى ما نستطيع أن نتطلبه من المتفرج العادي[١].

وفي كثير من الأحيان يعتقد البعض أن الفيلم التسجيلي هو مجرد فيلم قصير فحسب أو أن القصر هذا من

---

(١) بحث غير منشور.

خصائص الفيلم التسجيلي وحده ، وهذا خطأ لا ينبغي لنا أن ننساق خلفه ، فالفيلم التسجيلي يمكن أن يكون فيلماً قصيراً ويمكن أيضاً أن يكون فيلماً طويلاً ، وشأنه في ذلك شأن الأفلام الروائية ، فهي من الممكن أن تكون أفلاماً قصيرة أو أفلاماً طويلة والذي يحدد ذلك هو طبيعة الموضوع ذاته فالموضوع وطريقة المعالجة هو الذي يفرض طول أو قصر الفيلم وليس كونه فيلماً تسجيليّاً أو روائيّاً. هذا وعند التعامل مع الحقيقة في أحد الأفلام يجب أن تتغير الحقيقة نوعاً ما فيجب أن نختار منها ونعطيها صيغة معينة وشكلاً ما. وإن صناع الأفلام يحاولون جاهدين أن يعطوا المتفرج الإحساس والشعور بما يجري، ويقدموا انطباعاً للحقيقة الموجودة فعليّاً حتى إذا لجأ بعضهم إلي استخدام التكنيك السينمائي الواضح لإنجاز هذا. إذاً فالسينما التسجيلية هي معالجة للواقع وهذا الجانب الموضوعي فيها والمعالجة تكون خلافه وهذا هو الجانب الذاتي في السينما التسجيلية(١).

ولأن كل اتجاه في السينما يعكس السمات الاجتماعية والسياسية للمرحلة التي يظهر فيها – وهذه بدورها انعكاس للظروف الاقتصادية القائمة. لذا فإن منهج الفيلم

---

(١) مصطفى النحاس: سحر الإخراج.

التسجيلي . كنوع متميز من الفيلم، وكتعبير عن إحساس اجتماعي وتفكير فلسفي يختلف جد الاختلاف في الهدف والشكل عن دوافع التسلية الخاصة بالفيلم الروائي وقد أصبح حقيقة مادية نتيجة للمطالب الاجتماعية والسياسية والتعليمية.

أي أن الفيلم التسجيلي هو فيلم مصمم أساساً ليقدم معلومات ويؤثر في المتفرج ويحثه ، إنه فيلم ذو رسالة يبيع أفكاره في كل مجالات المعرفة الإنسانية ، ويستمد مادته من واقع الحياة ، سواء كان ذلك مباشرة أو عن تكوين هذا الواقع وهو يعتمد على فكرة رئيسية وتكون له قيمة اجتماعية كذلك. وأهم ما يميز الفيلم التسجيلي هو أنه ينبع دائماً من الواقع ، فالواقع هو الموضوع الرئيسي الذي ينطلق منه ولكن يجب أن يكون الخيال هنا أساسه الواقع ونابعاً منه؛ أي أننا لا يجب أن نترك العنان لخيالنا الروائي يبتدع أشياء غير موجودة في هذا الواقع.

الحرفة والفيلم التسجيلي والروائي :

كما ذكرنا من قبل، إن الفيلم التسجيلي عمل فردي إذا قورن بالفيلم الروائي، ولكننا هنا يجب أن نوضح أن الفيلم التسجيلي الاجتماعي الذي ننشده يعالج موضوعات لا يستطيع عقل فرد واحد أن يلمَّ بها دون معاونة

الخبراء، وأصحاب الإختصاصات وخاصة إذا كانت الأهداف كما ذكرنا اجتماعية أو سياسية[١].

وإذا كنا قد أخضعنا الفكرة والموضوع للمناقشة، فإن التعبير عنها سينمائيّاً هو من عمل الفنان، وبتعاونه مع غيره من الفنانين، وهذا لا يتأتى إلا إذا جمع بين هؤلاء الفنانين هدف اجتماعي واحد يريدون تحقيقه، وإذا سمحنا للمخرج بأن يفعل ما يشاء في إحدى الجزر النائية، فإن المخرج الذي يعمل في الجبهة الداخلية معبراً عن بعض مظاهر المشاكل السياسية والاجتماعية التي تغشى عادة مجتمعاً بكامله، يجب عليه ألا ينفرد بالرأي إذا أراد أن يكون لعمله أية قيمة[٢].

وكثيراً ما نسمع مقولة إنّ الفيلم التسجيلي أكثر إثارة بالنسبة للمونتير وأنه يستطيع فيه التعبير عن نفسه أكثر. وتكون الأسباب المذكورة هي : حرية أكبر في الحركة، نوع من الحكاية قابل للتأثر بالمونتاج، وفرصة النقاش الأعمق مع المخرج. فممارسة السينما التسجيلية كما كانت تمارس جعلت الإخراج والمونتاج في الواقع في اتصال حميم. ولأن غالبية الأصوات كانت تضاف في المونتاج،

---

(١) محمود علي شبيب: بحث غير منشور، بغداد.

(٢) عبد الصمد سامي: المخرج وإبداعه.

فإنّ كلاًّ منها كان يوزن بدقة. فلم يكن يكتفي كما هو الحال فى أيامنا هذه بفيض من الكلام يغرق الجميع. لقد كان السنيمائي يتعلم كيف يعتمد على المونتاج كعنصر ضروري في الإخراج نظراً لعدم توافر التسهيلات الحالية في تسجيل الصوت ولا الموارد السهلة من "الأفلام" التي جاء بها الفيديو. وهكذا، استطاع المخرجون والمونتيرون لتقاربهم من بعضهم البعض من التعاون بشكل أكثر خصوبة. واستمرت هذه الميزة عندما كانوا معاً يقومون بعمل فيلم طويل روائي.

وهناك اختلاف كبير بين تصوير الفيلم التسجيلي وبين تصوير الفيلم الروائي، ويؤثر هذا الاختلاف مباشرة على المونتاج، ففي الفيلم الروائي، كل شيء معروف مسبقاً أو مبدئيّاً، والراكور يجب أن يكون موجوداً، والنصوص وتحركات الكاميرا والممثلون يتم تنظيمها من أجل ذلك. وعلى النقيض من ذلك يستدعي الفيلم التسجيلي عادة أحداثاً لا تحدث إلا مرة واحدة بحيث يصبح من الصعب "تقطيعها "مع تغيير أحجام اللقطات ومحاورها ومع التداخل الذي يتطلبه المونتاج. حتى وإن تعلق الأمر بلقاءات، فإنّ الشخصيات المتحدثة لا تستطيع أن تحكي بالضبط القصة نفسها بالكلمات نفسها من لقطة إلى أخرى لأنها شخصيات هواة يرتجلون.

ولكن يظل هناك فرق مهم بين الفيلم التسجيلي والفيلم الروائي، هو في الطريقة التي يمر بها الزمن داخل الفيلم. إن الطريقة التي يمر بها الزمن في السينما ترتبط ارتباطاً وثيقاً في الفيلم التسجيلي والروائي على السواء بنوعية الشخصيات، والحوار، والإخراج، وهذا لا يعني أنّ المتفرجين لا "يفصلون" في أيّ منهما، وربما ليس الطريقة نفسها أو في الموضع نفسه، إنّ حقيقة أن تُحكى لنا أحداث حقيقية أو غير حقيقية أو أن يكون أصحاب هذه الأحداث الحقيقيون هم الذين يحكونها لنا، تؤثر بشكل هائل على الطريقة التي ندركها. إننا نتقبل من شخص واقعي أن يكون متردداً، ولكن بطء ممثل ما سيجعل صبرنا ينفد أن أحد أدوار المونتير الرئيسية هي أن يدرك هذه الفروق الزمنية وأن يشعر دائماً بانقباض أو استطالة الزمن المفاجئة. وفي ذلك، لا تستطيع أية قاعدة أو أي نظام إرشاده .

إن الأفلام التسجيلية تنغمس انغماساً كاملاً في قلب الحياة ، وتعايش الواقع السياسي ، والاجتماعي ، والاقتصادي ، والإنساني متابعة وراصدة كاشفة ومضيئة[١]. وبناء عليه فرسالة الفيلم التسجيلي لها

---

(١) ميخائيل روم: أحاديث حول الإخراج، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع.

خطورتها ودورها وأهميتها من خلال ما يشاهده المتفرج سواء في دور العرض أو على شاشة التليفزيون ، ومن خلال عرض الحقائق والظواهر المختلفة تتشكل وجهة نظر المتفرج ويتكون رأي عام وذوق خاص بما يشاهده ، فمخرج الفيلم التسجيلي يفهم ما يطرحه فهماً صادقاً وعميقاً ويحاول أن يبلوره بفكر وموهبة صادقة وعميقة لكي يضعه في القالب السينمائي المناسب ، ومن خلال تقنيات سينمائية عالية ومتطورة تفرضها طبيعة التطور الهائل الذي يجتاح عالمنا الآن. ويعتبر كل فيلم تسجيلي حالة في حد ذاته ، وبحسب موضوع كل فيلم ونوعيته وظروف إنتاجه يمكن تحديد شكل السيناريو الخاص به ، فالمعروف أن المساحة التي يعمل فيها الفيلم التسجيلي مساحة كبيرة جدّاً ، هي المنطقة الواسعة التي تمتد بين الواقع المحض وبين الخيال المحض .

وقد ظل الفيلم التسجيلي طوال عدة سنوات من عمره يعتمد على الصورة والتعليق ، ومع تطور تقنيات التصوير، والتسجيل الصوتي أمكن تبنّي عناصر السينما المباشرة في الفيلم التسجيلي ، بحيث يمكن تصوير شخوص الفيلم التسجيلي وتسجيل أصواتهم الحية وهم يتكلمون وهم يتعاملون مع الآخرين ، كما أمكن إجراء اللقاءات الحية معهم. لقد استطاعت السينما بمعطياتها الكبيرة ، وإمكانياتها التكنولوجية المتطورة أن تنفذ إلى

أسرار العمل الفني، وأن تقف عند الملامح الدالة ، والتعبيرات النابضة بوجدان الفنان ، فتركز عليها وتسلط الأضواء ، فإذا هي تتكشف للمتفرج في رؤية شاعرة ، وإذا هو يرى من خلال العدسة السحرية ما يراه من خلال النظرة المباشرة إلى العمل الفني. وأصبح أمام السينمائي التسجيلي أشكال عدة وقوالب مختلفة تتميز فيما بينها حسب الهدف المطلوب بلوغه ، وحسب نوعية وطبيعة المادة المراد تناولها ، وخصائص الجمهور المستهدف. فالطبيعة والحياة تحويان صراعات لا تقل في حدتها عن الصراع الدرامي في المسرح أو الرواية أو القصة ، ولكن المهم هو رؤية القائم بالاتصال للواقع المحيط واختياره للعناصر ذات الأهمية للجمهور المستهدف. ولم تقتصر رسالة الفيلم التسجيلي على عالم الفن التشكيلي الرحيب ، وإنما نفذ الفيلم إلى دنيا العلوم بأسرارها الغريبة ، وإلى العوالم الكونية الزاخرة فحلّق في الفضاء ، وغاص في أعماق البحار ، وتحولت المواد التعليمية إلى عالم الصورة ، فكان لها نفاذها وفاعليتها.

نستخلص مما سبق أن الفيلم التسجيلي هو شكل مميز من الإنتاج السينمائي يعتمد كلية على الواقع سواء في مادته أو في تنفيذه ، لا يهدف إلى الربح المادي والتسلية فقط بل يهتم بالدرجة الأولى بتحقيق أهداف خاصة ترتبط بالنواحي الإعلامية أو التعليمية أو الثقافية أو حفظ

التراث والتاريخ ، مخاطباً دائماً العقل بشكل أو بآخر ، ويتسم بالمباشرة والوضوح ، وغالباً ما يتسم بقصر زمن العرض بحيث يتطلب درجة عالية من التركيز ، ويتوجه في الغالب إلى فئة محددة (مجموعة مستهدفة من المتفرجين). وإذا كان شعار الفيلم الروائي والسينما الروائية (السينما فن وصناعة وتجارة) ، فإن شعار الفيلم التسجيلي والسينما التسجيلية عموماً هو (السينما رسالة وفن وعلم) .



نشأة الفيلم القصير « أفلام الرحلات »
الأفلام الوثائقية

كان الإنسان الأول يرسم على جدران كهفه، ما بقي لنا حتى الآن هو دليل على قدم فن الرسم وبقية الفنون الجميلة، والموسيقى التي بدأت قديماً بمزمار الرعاة تطورت حتى وصلت حديثاً إلى الموسيقى الإلكترونية . والمسرح الذي بدأ بأقنعة الحيوان عند الفراعنة استمر حتى وصل إلى مسرح برتورلد بريخت وغيره ، أما السينما فلا تدّعي شيئاً من هذه الأصالة التي بناها تتابع السنين ومرور الزمن ، فسنها فقط أكثر من مئة عام بقليل(١). ومع ذلك فتطورها كان سريعاً إلى درجة مذهلة حقّاً ، ففي هذه السنوات المئة بدأت السينما كلعبة أطفال أو كصندوق فرجة كما يقال ثم أصبحت فنّاً قويّاً له قواعده ، ثم أضيف إليها الصوت فنطقت ، ثم اللون ، ثم البعد الثالث ، ثم الفيستافيزيون والسينراما ، ثم محاولات

---

(١) غادة حسين: المرتكزات الأساسية للإخراج، دار المدى للطباعة والنشر.

إضافة الرائحة ، ثم التليفزيون ، وأخيراً الثورة التكنولوجية الرقمية الهائلة. ولا ندري ماذا سيأتي به الغد. ولهذا التطور السريع أسبابه العديدة؛ منها:

١) السينما جمعت واستغلت الفنون الأخرى التي تقدمتها مما أكسبها قوة دافعة عجيبة وجعلها تعتبر بحق محصلة لها.

٢) السينما تعتبر أصدق تعبير عن روح هذا العصر. فهي فنّ جماعي إذ لا يمكن إنتاجها إلا عن طريق اشتراك مجموعة كبيرة من الفنانين والعمال. ومن ناحية أخرى تعتبر فنّاً شعبيّاً ، فالفيلم يطبع منه نسخ عديدة توزع في جميع أنحاء العالم فيشاهدها الملايين من الناس .

٣) السينما تسد حاجة الإنسان الحديث إلى التسلية في هذا العصر الشديد التعقيد ولو عن طريق ما تخلقه من أحلام وأوهام.

٤) السينما أخطر سلاح فعال في الدعاية. فإذا حللنا مضمون أو محتوى أي فيلم ؟ فسنجد أنه ليس مجرد تسلية أو تعليم أو ثقافة فقط بل هو دعاية أيضاً. وقد أثبت علماء الاجتماع ذلك واعترفت به أبحاثهم وطفحت به كتب هذا العلم – علم اجتماع الفيلم – الذي أصبح له دارسون ومتخصصون؛ والخطورة هنا ليست مجرد تقليد المتفرج للمظاهر السطحية التي قد تبدو للبعض بريئة في

مظهرها، ولكنها تكمن في التطبع بالعادات الضارة والانحلال الخلقي ، وهذا أخطر ما تحويه الأفلام ذات المظهر الساذج من دعايات سياسية خفية أشبه بالسم في الدسم. إذن لا مناص من اعتبار كل فيلم سواء أكان طويلاً أم قصيراً أنه للتسلية وللتعليم وللثقافة ومحتوٍ دعاية من نوع ما .

وإذا كان هناك لا زال بعض الشك في هذه الناحية فلنذكر ألمانيا النازية وكيف استخدمت هذا السلاح الفعال ألا وهو الفيلم ، وثبتت أضراراً لا تنمحى من الأذهان[١] .

وبعد قيام الثورة الصناعية نشأت الحاجة إلى نشر التعليم على أوسع مدى ممكن، وحملت الدولة العبء، وأصبح التعليم من مهامها الأولى، بل واتجه ناحية المجانية. ولكن لما كان التطور الصناعي في سيره أسرع من انتشار التعليم لذلك كان لا بد من طريقة سهلة قصيرة مختزلة تتبع في عرض نشاط المجتمع على أفراد المجتمع. لهذا لجأت الحكومات إلى الأفلام التعليمية، لا داخل حجرات الدراسة فقط، بل وخارجها أيضاً في محاولة اختزال التعليم ونشر الثقافة فيما يسمى بالأفلام الإخبارية أو الثقافية .

---

(١) كرم شلبي: الانتاج التلفزيوني وفنون الإخراج، دار ومكتبة الهلال.

ظهور الفيلم التسجيلي:

إن ما درجنا على تسميته بالفيلم التسجيلي لم يظهر كمنهج مميز لصنع الفيلم في لحظة معينة من تاريخ السينما[١]. فهو لم يظهر فجأة كمفهوم جديد للسينما في أي إنتاج معين بالذات، والأصح أن نقول: إن الفيلم التسجيلي قد نشأ على مدى فترة من الزمن ولأسباب مادية، فكانت نشأته :

أ) من ناحية كنتيجة لمجهود الهواة ...

ب) ومن ناحية أخرى، لخدمة أهداف دعائية ...

ج) ومن ناحية ثالثة، لخدمة الجمال الفني .

ومن الواضح أن القسم الأكبر من وقت صناعة السينما قد أنفق في تحسين إنتاج وبيع نوع واحد من أنواع الفيلم، ذلك هو "القصة المصورة التي تنتج بوفرة في الأستوديو". ووجهت القليل من التفكير نسبياً إلى :

أولاً : إمكانيات مناهج السينما الأخرى، باستثناء حالات نادرة جداً، كظهور شخص مثل والت ديزني، وحتى في

---

(١) عبد الصمد سامي: المخرج وإبداعه.

هذه الحالة علينا أن نذكر كفاحه وصراعه قبل أن يحرز النجاح التجاري .

ثانياً : إلى احتمال أن جمهور المتفرجين قد يشتمل على أنواع مختلفة من الناس لهم وجهات نظر مختلفة متنوعة.

وكنتيجة مباشرة، فإن عجلة العمل في الأستوديوهات ونظام التسويق، يتطوران بحيث يعالجان نوعاً واحداً من الأفلام لا غير. وهو الأمر الذي جعل من الصعب على فيلم من نوع مختلف أن تستقبله صناعة السينما الاستقبال اللائق، أللهم إلا إذا أبدى الجمهور رغبته فيه بوضوح. وهكذا سنرى أنه برغم تكرار ظهور أفلام تتناول موضوعات طبيعية، فإنها نادراً ما حظيت بتأييد قوي من صناعة السينما، كما لم يوجه أي انتباه جدي حقيقي إلى الأفلام القصيرة ذات الطابع الخاص لذاتها. بل إن الأفلام القصيرة اعتبرت هدايا أو تكملة أو مجرد ملء خانة تقدم بلا حساب مع فيلم روائي رئيسي.

افلام مهدت لظهور الفيلم التسجيلي :

يمكن اعتبار الأنواع الآتية من الأفلام شكلت بدايات وتمهيدات لظهور الفيلم التسجيلي :

أفلام الرحلات Travel Films:

صنعت أغلب هذه الأفلام من أشخاص خارج نطاق صناعة السينما، فقد نتجت عن مجهود الهواة، وليس من المبالغة في شيء القول بأن ثلثي الذين حاولوا استخدام السينما من أجل أهداف خلاف قص القصص الروائية ، جاؤوا من مصادر بعيدة تماماً عن صناعة السينما[١].

إلا أنه منذ عهد مبكر في تاريخ السينما وجدت مثل هذه الأفلام طريقها إلى الإنتاج، فبرغم عدم اكتراث شركات الإنتاج ومؤسسات التوزيع باستخدام الكاميرا من أجل أهداف أوسع من قص القصص، فإن الرغبة في ذلك قد تزايدت، ومنذ الحرب العالمية الأولى وحماس الجمهور لها في نمو مطرد. وإن حقيقة كون الكاميرا وشاشة السينما لهما القدرة على أن تعرضا لنصف العالم كيف يعيش النصف الآخر، هذه الحقيقة خلقت أفلاماً عديدة من أفلام الرحلات البسيطة في صنعها مثل السلسلة المسماة أحاديث سياحية Travel talks، وسلسلة فوكس "البساط السحري" Magic Carpet. ولكن من هذه الجهود المتواضعة اتضح أن الإمكانية متاحة أمام الفيلم لكي يعبر

---

(١) عبد الله الشبلي: خطوات الإخراج السينمائي.

عن شيء آخر غير القصص الروائية التي تولد وتصل إلى الشاشة بالطرق العادية.

كان الوصف المصور وما يزال - بفضل مقدرة الكاميرا على تسجيل صورة كافية في أمانتها، وكان اهتمامها الحقيقي متجهاً نحو الجاذبية الواضحة للمادة المصورة التي جمعوها من جميع أنحاء العالم وعبر عنها مصوروهم بمهارتهم التقليدية. إن أفلام رحلة إلى الكونغو Voyage au Congo ، وإفرست Everest تعتبر تقدماً ملحوظاً عن محاضرات الفانوس السحري، ولكن يصعب القول بأنها أضافت كثيراً إلى الفيلم باعتباره أداة ذات قوة خلاقة لها على الأقل فضل استكشاف مجال جديد[١].

الأفلام الإخبارية News Films :

استفاد هذا الشكل من الأفلام من القوة الكامنة في الكاميرا والتي يستطيع عن طريقها الحصول على العديد من النسخ وذلك بتقديم استعراض دائم التغير للأحداث اليومية. ولا بد أن نعترف بأن هذه الأفلام لم تكن على قدر كبير من الحذق، فقيمتها تكمن في السرعة والمخاطرة والجرأة، إلا أن جاذبيتها الأساسية ظلت تكمن في تقديم

---

(١) محمود علي شبيب: بحث غير منشور، بغداد.

الأحداث الواقعية في بيئاتها الحقيقية، وكان ذلك منهجاً إخبارياً ولو أنه بدأ بدائياً[١] .

زحفت موضوعات أخرى كثيرة إلى هذا الميدان النامي للسينما غير الروائية مستكشفة الإمكانيات الساحرة للكاميرا بمجرد توفر الموارد اللازمة. فالمجلات السينمائية أدخلت على السيليولويد أسلوب الدوريات الشعبية.

***المقابلات الشخصية* Personal Interviews:**

وقد عولجت الرياضة عن طريق هذه المقابلات، كما في سلسلة "متروجولدوين ماير".

***التصوير السينمائي الميكروسكوبي* Nature Films:**

وقد استقصى هذا النوع من تصوير ظواهر التاريخ الطبيعي وعلم الأحياء، وخاصة في أفلام بيرسي سميث "أسرار الطبيعة " Secrets of Nature، وأفلام جان بينليفيه" Jean Pain eve الجميلة عن الأسماك.

---

(١) عبدالله الشبلي: خطوات الإخراج التلفزيوني والسينمائي، المجلات السينمائية : Cinema magazines.

الأفلام الوطنية Epic Films:

بعثت أحداث الحرب العالمية الأولى وعادت إليها الحياة بحقنها بالصبغة الوطنية الملائمة كما يظهر في أفلام بروس وولف مثل فيلم "معركة فولك لاند".

الأفلام العلمية والطبية Scientific Films:

سجلت التجارب العلمية والطبية من أجل صالح الأجيال المقبلة، والمثال على ذلك فيلم "كانتي Canti"، وكان عن السرطان(١).

كانت كل هذه الأشكال من الأفلام مجهودات متواضعة لاستخدام السينما من أجل أغراض أكثر طموحاً من مجرد قص القصص. ولكن الحد الذي بلغته لا تكاد تكفي لاعتبارها أكثر من حقائق مسجلة ليس لها من فضل أكثر من استخدامها المعتاد للمادة والموضوعات الموجودة بشكل طبيعي وإيثارها على المفاهيم الاصطناعية للأستوديوهات، واقتصرت من حين لآخر على مجرد محاولة عمل مونتاج يتيح تقديم الحقائق في ثوب متألق مصحوباً بتعليق مناسب. إذاً فهي لم تبذل أي جهد لتناول

---

(١) ياسر رمزي: فنون الإخراج التلفزيوني.

موضوعاتها من وجهة نظر خلاقة أو حتى درامية، ولم تحاول التحكم في اختيار اللقطات بمناهج تخرج عن الوصف البسيط، ولم تسعَ إلى التعبير عن صحة أو تحقيق أي هدف خاص، كما أنها لم تستكشف تماماً الخواص الكامنة في الكاميرا والميكروفون. ومن بين هذه الأشكال من الأفلام التي ظهرت خارج الأستوديو.

وهكذا يمكن أن نصف منهج الفيلم التسجيلي بقولنا إنه مولد السينما الخلاقة .

ظهرت كلمة تسجيلي Documentary بانتظام في أوائل العقد الرابع من القرن الماضي: القرن العشرين في ميدان النقد الجاد للأفلام ، والواقع أن الكلمة ظهرت لأول مرة قبل ذلك بأعوام في مقال كتبه جون جريرسون John Grierson لجريدة نيويورك سن New York Sun، وهي مأخوذة من الكلمة الفرنسية Documentairies التي أطلقها الفرنسيون على أفلام الرحلات .

جون جريرسون

وقد استخدمها جريرسون حينئذ في حديثه عن فيلم نانوك Nanook للمخرج روبرت فلاهرتي Robert Flaharty، وهو عن حياة سكان جزر البحار الجنوبية،

ولم تمضِ ١٥ أو ٢٠ سنة حتى أصبحت هذه الكلمة تمثل استعمالاً جديداً ضخماً للفيلم في ناحية التحليل الاجتماعي[١].



(١) عبد الصمد سامي: المخرج وابداعه.

مناهج الفيلم التسجيلي

تنقسم الأفلام التسجيلية بشكل واسع إلى أربعة مناهج، يتطلب كل منها تقديراً منفرداً، حيث إنّ كل منهج ينتج من تناول مختلف للمادة الموجودة :

أولاً : منهج التقاليد الطبيعية - الرومانتيكية :

وهي أول منهج من مناهج الأفلام القصيرة، وتشمل التقاليد الطبيعية أو الرومانسية في الأفلام التسجيلية. فاستخدام المنظر الطبيعي والبيئة المعتادة قد وجدت مكاناً في السينما الروائية في مراحلها المبكرة، وما زال المنظر الخارجي حتى الوقت الحاضر يلعب دوراً هامّاً في كثير من الأفلام الروائية، إلا أن مثل هذه المادة الواقعية كانت لا تستخدم إلا كخلفية تلعب شخصيات القصة أدوارها أمامه، ولم يكن يعتبر ذا أهمية أولية لذاته، وقد بذلت محاولة ضئيلة للربط بين الشخصيات والبيئة الطبيعية المحيطة، ولكن نادراً ما كانت القصة مرتبطة بالبيئة، والمواقف الروائية وأبطالها الخياليون مفروضون على هذه

الخلفيات ويتم الفصل بينهما عن طريق مناظر الأستوديو، والأزمة الدرامية لا تنبع من السمات الطبيعية للبيئة المحيطة، بل من الميول والدوافع الشخصية لشخصيات الرواية المختلفة، وعادة تختار الخلفية وكذلك الموضوع لمجرد أهميته الذاتية(١). وتعتبر بعض أعمال جريفيث الأولى استثناء من هذه الملاحظة من ناحية اعترافه بقيمة العناصر الطبيعية التي تقوي التجارب العاطفية للشخصيات، ومثال ذلك الجليد والثلج في فيلم الطريق شرقاً Way Down East، والخلفية الطبيعية في أفلام ماري بيكفور الأولى، ولم ينقذ روبرت فلاهرتي من مصير هؤلاء المصورين المتجولين سوى موهبة فطرية للتصوير وعينه التي تستطيع أن تلحظ الجانب الدرامي الجوهري في صراع الإنسان ضد الطبيعة.

فقد اصطحب فلاهرتي كاميرا خلال إحدى الرحلات التي قام بها في خليج هدسون Hudson Bay، ولكن أتت النار على ما كل ما قام بتصويره في أول الأمر، لكنه قام عام ١٩٢٠ بزيارة لحساب إحدى الشركات التي تتاجر في الفراء، وهناك عند مصب أحد الأنهار استقر رأيه على أن يخرج فيلماً عن الإسكيمو، باسم " نانوك

---

(١) عمر الحداد: روائع الإخراج وجماله.

Nanook مستخدماً أحد صيادي بقر البحر كشخصية رئيسية في الفيلم[1].



---

(١) عبدالصمد سامي: المخرج وإبداعه.

روبرت فلاهرتي

فلم "نانوك" Nanook:

اختلف هذا الفيلم الذي أخرجه فلاهرتي عن الإسكيمو، عن الأفلام ذات المادة الطبيعية التي سبقته وأيضاً عن كثير من تلك الأفلام التي أعقبته من ناحية بساطة شرحه للحياة البدائية التي يعيشها الإسكيمو، والتي ظهرت على الشاشة في تصوير بديع قبل عهد الأفلام البانكروماتك Panchromatic، وامتاز أيضاً بفهمه التخيلي الذي يكمن خلف استخدام الكاميرا، فقد أبرز المشكلة الجوهرية للمياه في تلك المناطق القطبية، وهي "الكفاح من أجل القوت" عن طريق لقطات اختيرت ببراعة وعن طريق شعور صادق بالمصالح الجماعية لشعب الأسكيمو، ومن ذلك ظهرت قوة ملاحظة فلاهرتي أعظم من الشرح المجرد الذي قدمه المصورون الطبيعيون الآخرون. فلم يظهر الفيلم مجرد الكفاح اليومي الذي يخوضه شعب الإسكيمو من أجل الحياة، بل أوضح أن تقدم المدنية يتوقف على

مقدرة الإنسان المتزايدة في جعل الطبيعة تخدم غرضاً معيناً، وعلى مهارته في إخضاع العناصر الطبيعية لكي تحقق أهدافها. ولذلك يقال: إن السينما لم تتناول موضوعاً بشكل أكثر بساطة من عرضها كيف يبني نانوك كوخه الثلجي ، رغم احتواء الموضوع على الجانب الإرشادي[١]. وباختصار، إن هذا الفيلم قد خلق تناولاً جديداً تماماً للمنظر الحي مشكلاً الأساس لمنهجٍ ، عمل فلاهرتي فيما بعد على تطويره .

ثانياً : الأهم من هذا أنه أظهر بوضوح مناهج فلاهرتي الخاصة في العمل، وقد قال عنه جريرسون: "أصبح من المبادئ المقررة أن تنبع القصة من البيئة وأن تكون هي القصة الجوهرية لهذه البيئة، فإن الدراما عند فلاهرتي إذن هي دراما الأيام والليالي، ودورة فصول السنة والصراعات الأساسية التي تضمن لشعب ما مقومات الحياة أو تكفل الكرامة لقبيلته[٢] .

وبمعنى آخر:

إنّ مادة الموضوع يجب أن تستخلص من مصدرها الأصلي ويستوعبها العقل قبل البدء في إنتاج الفيلم فعلاً،

(١) مصطفى النحاس: سحر الإخراج.

(٢) عمر الحداد: روائع الإخراج وجماله.

وقد كان هذا نادراً في أفلام السياحة التي سبقت أو عاصرت نانوك وموانا.

إنّ المادة المستخدمة في الفيلم بينما تصور من واقع الحياة، وهي بذلك واقع مسجل، إلا أن اختيار اللقطات حسب إدراك واعٍ لأهميتها يجعل الفيلم تعبيراً دراميّاً خاصّاً عن الواقع، لا مجرد وصف مسجل.

وأعقب هذا فترة نزاع بين فلاهرتي والشركات المختلفة:

أولًا : مع شركة مترو حول زيارة أخرى قام بها للبحار الجنوبية، وانتهى النزاع هنا برفضه صراحة إدماج نجوم قصة مختلفة من قصص هوليوود في فيلمه "ظلال بيضاء White Shadows" وتنازله عن الفيلم راضياً لمخرج أكثر تساهلاً مع ضميره .

ثانياً: ولسبب مشابه، أوقف العمل في فيلم لشركة فوكس باسم "رقصة المطر" عن الهنود الحمر في نيومكسيكو، بعد أن قام ببحث تحضيري بواسطة آلة تصوير فوتوغرافي . ثم أجرى فلاهرتي بعض التجارب الملونة لإدارة المتاحف بنيويورك، كما أخرج فصلين عن جمال ناطحات السحاب استخدما فيما بعد كخلفية لرقصات ملهى روكسي .

وأخيراً انطلق فلاهرتي مرة أخرى إلى البحار الجنوبية مع المخرج ميرنو Murnau الألماني الذي كان يعمل من قبل في أستوديوهات الأفلام الروائية، وهناك أخرجا قصة رومانتيكية عن شاب يعصي محرّمات قبيلته، فتتعقبه نقمة الآلهة[١].

فيلم تابو ١٩٣١:

حوى فيلم تابو Tabu كل ما أضفته الطبيعة من جمال على أماكن تصويره، فالزوارق تلمع في ضوء الشمس، ورقصات الطقوس الدينية تؤديها فتيات جميلات أمام بحار هادرة ورمال ذهبية[٢]. ولكن كان من الواضح أن منهج فلاهرتي في تناول موضوعاته كان موضع خلاف بينه وبين عقلية ميرنو، والذي اكتسب خبرته في الأستوديوهات الروائية، والنتيجة أن انحدر الفيلم إلى مجرد وصف شاعري جميل لأسطورة قديمة ليس لها أهمية.

---

(١) بحث غير منشور.

(٢) مصطفى النحاس: سحر الإخراج.

من فيلم تابو:

بعد ذلك سافر فلاهرتي إلى أوروبا حيث أخرج لمجلس التسويق الإمبراطوري E.M.B فيلماً عن التقاليد الحرفية في بريطانيا اسمه بريطانيا الصناعية Industrial Britain سنة ١٩٣٢ .

بريطانيا الصناعية ١٩٣٣:

بعد إنجازه فيلم: بريطانيا الصناعية عهدت إليه شركة جومون البريطانية بإخراج فيلم عن إحدى جزر آران على الشاطئ الأيرلندي، وقد ظهر فيلم رجل من آران Man of Aran سنة ١٩٣٤، ليقدم لنا منهج الفيلم التسجيلي الشاعري في أشهر درجاته تطوراً، ففيه حقق فلاهرتي كل رغباته التي راودت عقله منذ نانوك. وقد أنفق فلاهرتي عامين في إنتاج الفيلم، ووجد في هذه الجزيرة الوعرة موطناً ملائماً لمنهجه، فهي مكان يمكن أن تلحظ فيه الإنسان في فلسفته البدائية للحياة، ملخصة في صراعه الخارجي ضد عدوه البحر، فالصراع بين الإنسان والطبيعة لم يسبق أن شاهده رواد السينما في ذلك الحين بهذه الجودة، وإذا كانت هناك فكرتان قد تنازعتا أمر هذا الفيلم، فقد كانت كل منهما تنشد التحقيق الكامل للموضوع، فأسماك القرش تجذب المتفرجين إلى شباك

التذاكر، بينما مناظر البحر تستهوي المتفرج العاطفي. ولكن عدم وجود الجانب الروائي المختلق هو على كل حال مبرر قاطع لاعتبار الفيلم من الأفلام التسجيلية، فالكاميرا فيه تستخدم لكشف جوهر الصراع الدرامي من أجل الوجود.

ثانياً : منهج *التقاليد الواقعية* :

نبعت المعالجة الواقعية للمادة والموضوعات الموجودة فعلاً حولنا في المكان الأول من حركة طليعة السينمائيين في فرنسا، أولئك الذين استولت على عقولهم الخدع السينمائية السهلة للكاميرا فأنتجوا الكثير من الأفلام القصيرة التي تتناول مختلف جوانب الحياة الفرنسية سواء في باريس أو في الريف(١). وهذه الأفلام نادراً ما كانت عميقة وإن صدر أغلبها عن بديهة حاضرة ، فملاحظاتهم عن مشهد المدنية المعاصرة محدود بمقارنات سطحية بين الفقر والغنى، وبين النظافة والقذارة، وقد غذت هذه الأفلام جمعيات الفيلم، وكانت إنتاجاً يعبر تماماً عن حركة الفن للفن، ومن أحسنها فيلم " لا شيء غير الوقت" Nothing But Time سنة

---

(١) مصطفى النحاس: سحر الإخراج.

١٩٢٦ للمخرج ألبرتو كافالكانتي Alberto Cavalcanti، الذي بنيت على غراره غالبية أفلامهم والذي صدر عن اهتمام جدي بالفيلم التسجيلي .

ألبرتو كافالكانتي.

وقد استغرق تصوير هذا الفيلم، الذي يعتبر الأول في سلسلة أفلام "يوم في حياة مدينة" أربعة أسابيع، وتكلف ٢٥ ألف فرنك. وقد سبق فيلم روتمان المسمى برلين بأشهر عدة، رغم أن الأخير عرض أولاً في بريطانيا وأمريكا وسلب بذلك كافالكانتي الكثير من فضله. ولكن فيلم لا شيء سوى الوقت سيذكر دائماً باعتباره يصور مرور الوقت خلال يوم في باريس، مع تكرار ظهور نفس الشخصيات في أوقات مختلفة ومهام متباينة، فقد كان المحاولة الأولى للتعبير بالسينما عن حياة مدينة بطريقة خلاقة. ورغم أن الفيلم غير متقن الصيغة بالنسبة لنظرتنا الحديثة، وخاصة فيما يتعلق بالمونتاج، إلا أنه كان في عام ١٩٢٦ يعتبر فتحاً في ميدان جديد، فقد بيّن إمكانية التعبير عن الواقع المحيط بنا في مقابل الشاعرية العاطفية للأماكن النائية في طريقة فلاهرتي.. فصراع الإنسان ضد الطبيعة في الجزر النائية قد حدد هدف أحدهما، بينما تحدد هدف الآخر بصراع الإنسان ضد الشارع وضد اضطراب المدينة.

روتمان Rotman:

أما فيلم برلين، وهو يشبه الفيلم السابق في بعض نواحيه، فقد استغرق إنتاجه ثمانية عشر شهراً، بين عامي ٢٦-١٩٢٧ لحساب شركة فوكس، واشترك فيه مع روتمان السيناريست كارل مير بالفكرة، وكذلك المصور الفوتوغرافي الفنان كارل فريند، بالإشراف. وقد انسحب ماير من الفيلم قبل انتهائه زاعماً أن روتمان قد ابتعد عن فكرته الأصلية - فكرة ماير - عن فيلم عن الناس العاديين في بيئتهم العادية(١) .

الفيلم ينقلنا إلى ضواحي المدينة وهي تستيقظ، حيث يبدأ النهار بعودة المعربدين إلى بيوتهم، وخروج العمال من مساكنهم، ثم يكثر ارتفاع الستائر وفتح الشبابيك، وتتهيأ المدينة للعمل بتركيز على ضغط حركة المرور والاستغراق العادي في الآلات، ومع الظهر نرى الطعام وخليطاً من المقارنات بين طبقة وأخرى إلى أن يحين موعد استئناف العمل مرة أخرى.أما فترة بعد الظهر فيشغلها انهمار المطر، وحادث انتحار. ثم ينتقل إلى وقت الغروب ووسائل التسلية الكثيرة لمن يعمل بالمدينة فقيراً أو غنيّاً حتى نصل أخيراً إلى نهاية مبتورة غير وافية.

---

(١) عبد الصمد سامي: المخرج وإبداعه.

لقد استفاد روتمان كثيراً من مناهج السوفييت في المونتاج، فقد اعتمد فيلم برلين على المونتاج والتوقيت السليم ليصل إلى تأثيره السيمفوني. وذلك هو السبب في أن الافتتاحية بلقطاتها المتحركة الجميلة التي تصور عجلات القطار والقضبان وأسلاك البرق والقاطرات تخترق المناظر الخلوية قد لاقت استحساناً أكثر مما لاقته مشاهد المدينة نفسها، تلك المشاهد التي كان الحافز إليها يتجه نحو المعالجة الجمالية لمظهر المنظر أكثر من اتجاهه إلى المغزى الذي يتضمنه ويكمن وراءه. ولكن أهمية الفيلم هي في كونه خطوة أخرى تبعدنا عن حدود الفيلم الروائي، خطوة تتضمن معالجة أكثر إثارة للواقع هزت حواسنا بتوقيتها وحركتها.

ومنذ ارتقى فيلم برلين بالمنهج السيمفوني في بناء الفيلم، تمت محاولات عدة حذت حذوه في استخدام مادة الحياة اليومية في الأفلام التسجيلية وكانت في معظمها تقوم على الجمال المبني على الملاحظة السطحية للحياة الحديثة، وهكذا غطت الكاميرا في طوافها التجارة والصناعة والمدن والضواحي والمواصلات الجوية والبرية والبحرية والأشياء العظيمة التي حققها العلم والهندسة.

جوريس إيفانز :Joris Ivens

وهو مخرج هولندي آخر سار في نفس الاتجاه، ومن

أهم أفلامه زويدرزي Zuiderzeewerken سنة ١٩٣٠ عن استخلاص أراضي هذا الخليج من البحر، وفيلم الكوبري، والمطر، وراديو فيليبس (ارتقاء بالدعاية التجارية)، ثم سافر إلى روسيا حيث أخرج فيلم كومسومول Komosomolsk 1932 لحركة اتحاد الشباب، ويكشف في هذا الفيلم عن نظرة اجتماعية جديدة تماماً[١].

ويهمنا أن نضيف إلى جوريس إيفانز أفلاماً أخرى تبين تطوره في اتجاهه بالفيلم التسجيلي، فقد أخرج في سنة ١٩٣٣ فيلم البوريندج Borinage عن الأحوال السيئة لعمال التعدين في بلجيكا، وقد أخرجه سرّاً مضطرّاً. ثم سافر إلى أميركا وأخرج مع أرنست هيمنجواي الأرض الإسبانية Spanish Earth سنة ١٩٣٧، وكان الفيلم أكبر دعاية ضد الفاشية[٢]. وفي خلال الحرب عمل في وحدة الفيلم التابعة للجيش الأمريكي مع فرانك كابرا. ثم عمل في المجلس القومي للسينما بكندا، وأخيراً عمل لحساب الحكومة الهولندية مستشاراً للفيلم في جزر الهند الشرقية. وكان مركزه في

---

(١) ميخائيل روم: أحاديث حول الإخراج، دار مجدولاي للنشر والتوزيع والتوزيع.

(٢) عبد الصمد سامي: المخرج وإبداعه.

أستراليا في انتظار جلاء اليابانيين عن أندونيسيا وعودة الديمقراطية إليها. فلما انتهت الحرب، ووجد أنه لا سلام ولا ديمقراطية قد عادت إلى أندونيسيا، قطع علاقته صراحة بالحكومة الهولندية، وضحى بعقده الكبير، ثم زاد على ذلك أن أخرج في أستراليا فيلم أندونيسيا تناديكم Indonesia Calling سنة ١٩٤٦، وهو عن إضراب عمال ميناء سيدني ورفضهم شحن الأسلحة الهولندية التي كانت ستستخدم ضد الأندونيسيين العزّل الذين كانوا يطالبون بحريتهم.

وهذا الفيلم الأخير يلخص حياة إيفانز، فقد أنتجه رغم قلة ما معه من مال، ورغم كل الصعوبات التي وضعتها السلطات في طريقه، ولكن موقفه السليم الذي دل على متانة خلقه وإخلاصه لمبادئه ضمن له احترام وتقدير السينمائيين المخلصين في جميع أنحاء العالم. وتعد أفلام إيفانز في نظر البعض مليئة بالسياسة والدعاية، ولكنها في الحقيقة تختلف عن مثيلاتها في أنها موجهة للناس ومتصلة بهم تماماً، وتنبئ عن إيمان إيفانز القوي الذي لا يتزعزع بهم برغم قسوة الظروف. وقد عاد إيفانز بعد ذلك إلى أوروبا ليخرج فيلماً عن الشعوب السلافية، صوره في بولندا ويوغوسلافيا وبلغاريا وتشيكوسلوفاكيا. وهو يعتبر من أكثر العاملين في حقل الأفلام التسجيلية أسفاراً. فقد شملت جولاته جميع أنحاء العالم، واعتبر ولا

يزال يعتبر من أكثرهم عالمية، فالعالم بالنسبة له وحدة لا تتجزأ[١].

وقد ظهر للمدرسة الواقعية أتباع كثيرون، زاد عددهم بعد ظهور الصوت، هذا هو إذن منهج مدرسة أخرى واضحة لها تقاليدها في مقابل منهج مدرسة الطبيعة بتقاليدها الرومانتيكية، وهاتان المدرستان متمايزتان، ومع ذلك فهما متماشيتان معاً في بعدهما عن جو الأستوديو الخانق بقيوده واصطناعه وافتعاله.

ثالثاً: منهج التقاليد الإخبارية :

نعرف أن الجريدة السينمائية العادية التي تتغير مرة أو مرتين في الأسبوع ليس لها من سمات الفيلم التسجيلي غير أن كليهما ينشد مادته في الواقع الفعلي. فمهمة الجريدة السينمائية أن تقدم آخر الأنباء بطريقة وصفية بسيطة وفي أقل وقت ممكن في شكل مبوب دون تحيز أو إضفاء وجهة نظر خاصة.

أما مهمة الفيلم التسجيلي فهي على العكس في إضفاء الجو الدرامي على الواقع، وإخضاعه لخدمة غرض خاص.

---

(١) عمر الحداد: روائع الإخراج وجماله.

فهو منهج يتطلب وقتاً للتفكير ووقتاً للاختيار، وكثيراً ما تكون مادة الجريدة السينمائية، أي موضوعات أخبارها، درامية في حد ذاتها كالأحداث المتعلقة بأزمة سياسية تنذر بحرب عالمية مثلاً، أو فيضان نهر أو زلزال هدم المباني وشرد السكان، ولكن التناول السينمائي لهذه المادة بواسطة مصوري الجريدة السينمائية والقائمين على مونتاجها هو قطعاً تناول وصفي يندر أن يكون خلاّقاً. إلا أن مادة الجريدة السينمائية التي تلتقط فور حدوثها كانت في أوقات شتى سبباً في نشوء أفلام أقرب إلى الريبورتاج، أفلام عمادها المونتاج تندرج تحت التعريف الواسع للفيلم التسجيلي(١).

ولا شك في أن أشهر الأعمال المعروفة من هذا النوع هي أفلام دزيجا فرتوف Dziga Vertov صاحب نظرية الـ Kino-eye وأتباعه في الاتحاد السوفييتي.

الحماس Enthusiasm:

ففى فيلم الحماس، وأيّاً كان قد تضمن بعض ما سعى إليه فيرتوف من ناحية الصوت إلا أنه أثار نقاشاً في روسيا، فموضوعه يدور حول منطقة الدون الصناعية.

---

(١) عبد الله الشبلي: خطوات الإخراج السينمائي.

حيث كان الإنتاج متخلفاً في فترة معينة عن تقديرات مشروع السنوات الخمس. وكان على فيرتوف أن يمزج فيلماً يستحث به الإنتاج ويزيد من سرعته، أما عمله في الفيلم فبدأ بتصوير ظهور العقلية الجماعية كتمهيد للمعركة الحيوية في الجبهة الصناعية. وترددت الشكوى في الدوائر الرسمية من أن الفيلم يحوي كل أخطاء السينما الرأسمالية (الغربية) في الاستهانة بالصعاب والإقلال من شأنها. وعرض الطريق نحو الإتقان والكمال وكأنه طريق سهل ممهد للغاية. وكأن الفيلم بالأحرى ترنيمة ثناء على ظروف مثالية أكثر من كونه فحصاً لمشاكل وضع دقيق. ولنقرب المناقشة حول هذا الفيلم إلى أذهاننا نحاول أن نتخيل المثال الآتي : المطلوب عمل فيلم تسجيلي لحث العاملين في مشروع السد العالي على الإسراع في عملهم بسبب تأخر العمل في المشروع .فلو أن الفيلم الذي صور نتيجة لهذا الظرف جاء مليئاً بالثناء العاطر على القائمين على العمل، لما حقق هدفه، بل لضر بسير العمل في المشروع نفسه الذي جاء الفيلم أصلاً ليخدمه(١).

ويخشى بول روثا أن يكون لدى فيرتوف الكثير من

---

(١) مصطفى النحاس: سحر الإخراج.

أخطاء طريقة الواقعيين الأوروبيين في تناول الموضوع، وذلك لعدم تعمقه تحت سطح مادته، وهو يعترف له بالتمكن من حرفيته، ولكنه يرى أنه لا يحقق الاحتياجات الأساسية للفيلم التسجيلي بالتعبير عن المشكلات التي تعرضها موضوعاته. ويستمر بول روثا في نقد فيرتوف قائلاً أو ملخصاً : "إنه متنبئ، وأيضاً حيٌّ، وأحياناً درامي، لكن، لا هو فلسفي، ولا هو إرشادي، وفيلمه "أناشيد لينين الثلاثة " الذي أجرى مونتاجه من ١٥٠ فيلماً، والذي قد يكون الأنشودة السوفيتية الأولى، يؤكد هذا الرأي، فهو غامض، رومانسي، طنّان، يفتقر إلى البناء، ولم يستخدم الصوت استخداماً خلّاقاً" .





أناشيد لينين الثلاثة

ولنستمع هنا إلى رأي آخر في نفس هذا الفيلم من كاترين دي لا روش : "فيلم أناشيد لينين الثلاثة من أحسن الأفلام من نوعه، ومن أسبق الأمثلة على الواقعية الاشتراكية في الأفلام التسجيلية .. والفيلم يظهر التفاؤل والحنين في البناء الاشتراكي كعمل خالد للينين. والفيلم مبنيٌّ على الروابط بين لينين والأحداث، وعلى الروابط بين الشعب والأعمال التي أنجزها. وبدلاً من التأثيرية التي تبعتها حركة السينما في أوروبا فإن هذا الفيلم يحتوي على إحساسات أعمق وجاذبية كبيرة" .

وعلى العموم فإننا إذا استعرضنا ما كتبه روثا وكاترين دي لا روش عن فيرتوف، نستطيع أن نخرج بالنقاط الآتية:

١. إنه أول من استخدم مادة الجرائد الصباحية استخداماً خلّاقاً.

٢. إنه استخدم جميع إمكانيات الكاميرا في تسجيل الواقع، صورة وصوتاً فيما بعد.

٣. إنه استخدم أيضاً جميع إمكانيات الصوت في تسجيل الواقع.

ولكن يؤخذ عليه:

أولاً : تماديه في استخدام أساليب التصوير المختلفة مما أبعده في بعض الأفلام حتى عن الإبقاء على تتابع الموضوع .

وثانياً : وهو الأهم، أنه لم يكن (على الأقل في بعض موضوعاته) يغوص في أعماقها بحثاً عن أصولها .



فيلم المدرعة بتومكين

ثانياً: أما أثر المدرسة خارج الاتحاد السوفييتي، فيمكن تتبعه في مختلف البلاد.

١. ففي إنجلترا نجد أن جريرسون نفسه بعد أن أخرج فيلمه الأول عن صيادي الرنجة Drifters سنة ١٩٢٩ ، جمع أغلب مادة فيلمه الثاني وهو فيلم تجريبي اسمه "الظفر" من مكتبة الأفلام.

٢. وفي ألمانيا النازية استخدمت إدارة الدعاية أسلوب هذه المدرسة في إنتاج أفلام من مواد الجرائد الإخبارية، بعد أن أضافوا إليها أجزاء صورت، ومن هذا النوع فيلم " ليني ريفنشتال" سنة ١٩٣٤، واسمه انتصار الإرادة، الذي قامت بتصويره ٣٦ كاميرا، والذي يقال: إنّ هتلر بنفسه أشرف على إنتاجه. فقد كان الفيلم عبارة عن الاستعراضات الجبارة التي صاحبت المؤتمر النازي في نورمبرج الذي نظم أصلاً بقصد الدعاية[١]. وهذا الأسلوب

(١) كرم شلبي: الإنتاج التلفزيوني وفنون الإخراج.

نفسه استخدم أثناء الحرب بهدف تمجيد النازية وإبراز قوتها. وكان هذا النوع من الأفلام أداة ضرورية لازمة للدعاية النازية سواء في الداخل أو في الخارج .

٣. وفي الولايات المتحدة الأمريكية ظهرت سلسلة "سير الزمن" بعد أن أرسلوا مصورين مَهَرةً إلى مختلف بلاد العالم للحصول على ريبورتاجات عن الجذور الحقيقية الكامنة وراء الأحداث المعاصرة وإصدارها على هيئة مجلة سينمائية شهرية بدأت أعدادها تظهر في حوالي خمس وعشرين دقيقة، ويحتوي العدد على أربعة موضوعات.

ولقد تنبأ بول روثا بأن السينما ستطور جانبها الصحفي والإخباري الصرف في مثل هذا الاتجاه الذي اتخذته هذه المجلة السينمائية، مضيفاً أنه مهما كانت العلاقة بين هذا الجانب الصحفي الإخباري وبين الفيلم التسجيلي، فإن جذوره على كل حال تمتد إلى نفس المادة التي تلاحظ وتسجل طبيعيّاً وتشكل لخدمة غرض خاص.

بول روثا:

٤. وفي كندا تحقق ما تنبأ به روثا، فقد نقل جون جريرسون طريقة سير الزمن، وارتقى بها إلى أبعد الحدود حين أصدر خلال سنوات الحرب المجلة

السينمائية "العالم في حركة" وفي شرح هذا الاتجاه من جريرسون، يقول ريتشارد جريفيث : إنه لكي يلاحق الفيلم الإخباري الأحداث عليه أن يستعمل أكثر فأكثر مادة الجرائد الإخبارية[١] .

٥. وفي مصر نفسها حين تتابعت الأحداث بسرعة منذ الثورة ووقوع العدوان على بور سعيد عقب تأميم القنال، سعينا حتى حصلنا على مادة من داخل المدينة المحتلة وأضفنا إليه مادة سبق تصويرها من قبل، وبهذه الطريقة ظهر فيلم "فليشهد العالم". وبطريقة مشابهة أتبعناه بفيلم "سلام لا استسلام"، وجاء الفيلمان في ذلك الوقت العصيب دليلاً واضحاً على أهمية هذه المدرسة السوفييتية صاحبة التقاليد الإخبارية، وعلى رأسها فيرتوف، أول من نادى بالاستعمال الخلاق للمادة الإخبارية .

رابعاً: منهج التقاليد الدعائية :

سبق أن لاحظنا صلاحية الفيلم الخاصة كوسيلة للدعاية، لذلك لا يدهشنا أن نجد أنه جنباً إلى جنب مع تطور الفيلم التسجيلي، كان هناك ميل متزايد للتوصل إلى

(١) ياسر رمزي: فنون الإخراج التلفزيوني.

قدرة الفيلم على الاستمالة والاستفادة منه. ونلاحظ أنه بينما ظلت السينما التي تخدم أهداف الربح تلتزم بالتقاليد المسرحية، فإن السنيما التي تابعت أهداف الدعاية والاستمالة يرجع إليها فضل كبير في منهج الفيلم التسجيلي. ولا شك أن السينما كأداة للدعاية السياسية قد شكلت المدرسة السوفييتية وطبعتها بطابعها الخاص .

وتنقسم هذه المدرسة إلى فروع مختلفة بحسب البلاد التي ظهرت فيها :

١. الفيلم السوفييتي :

كانت للسينما السوفييتية في طورها الأول أيديولوجية، أو منهجٌ في التفكير يختلف تماماً عن ذلك الخاص بالإنتاج الأوروبي والأمريكي، فهدفها الكامل هو الدعاية بأقوى معانيها للاتحاد حديث التكوين، فقد أملت الدولة أن تستميل شعبها، وترشده إلى المعتقدات الاجتماعية الجديدة بأن تعرض على نطاق واسع أفلاماً درامية تستعيد الأحداث والظروف التي استحثت ثورة العمال أو أسرعت بقيامها[١]. واعترفت بالسينما كأداة لها خواص إقناعية لا تضارع، وطالما كانت تعبر عن الهدف الأساسي

---

(١) محمود علي شبيب: بحث غير منشور، بغداد.

بوضوح وحيوية، كانت تتاح للفنان حرية حرفية ملحوظة، ولا شك أن نقص المواد الخام وندرة الأجهزة بالإضافة إلى هجرة الكثير من السينمائيين قد حفزت إلى التجربة، لكن الدافع السياسي كان الملهم للقوة الحقيقية والحيوية للأفلام السوفييتية الأولى الجيدة. لقد اقتبست العديد من الأفلام الأولى أساليب المسرح وأفكاره، وكانت تلك الأفلام مماثلة للأفلام الروائية الأمريكية والأوروبية، وإن كانت أكثر منها ركاكة وفجاجة. ولكن حيوية موضوعاتها إلى جانب مغزاها المعاصر ومقتضيات البيئة الواقعية، دفعت إلى الانطلاق بعيداً عن السوابق المسرحية، وأوحت بتجربة مع السليلويد نفسه .

ويرجع الفضل في هذه المحاولات الأولى إلى كل من كوليشوف وفيرتوف. وذلك بما قام به الأول من تجارب علمية تتعلق بتداعي الصور، وما قام به الثاني من صياغة مادة الجرائد الإخبارية لتحقق هدفاً أعظم من مجرد وصف الحدث، ويكفي أنه من هذه النظريات نبتت أفلام أيزنشتين وبودفكين الثورية الكبرى، المدرعة بوتمكين، أكتوبر، الأم، نهاية سانت بطرسبورج، تلك الأفلام التي استفادت من المنظر الحي سواء كجزء مكمل للقصة أو كباكجراوند يمكن استخراج النماذج العادية منه. وقد اختار بودفكين منهج استخدام الأفراد فقد استعمل الممثلين أحياناً للتعبير عن روح الجماهير، بينما استخدم

أيزنشتين في أفلامه الثلاثة الأولى الجماهير ككل ليعبر عن موضوعه بشكل غير شخصي. وقد استفاد كلاهما من المنهج العلمي لعمل مونتاج المادة الذي انبعث من التجارب المتقدمة لكوليشوف، كما عمل كلاهما – إيزنشتين وبودوفكين – على تطويره[١] .

فقد سمعنا عن المفهوم الأيديولوجي أول مرة في فيلم أكتوبر الذي تناول النتائج والشخصيات السياسية المتعلقة بالأحداث التي وصلت إلى ذروتها في ثورة العمال سنة ١٩١٧. ففي ذلك الفيلم استفاد إيزنشتين من درايته الممتازة بالحرفية السينمائية في صياغة شكل جديد تماماً للسينما. وقد كتب عن سيناريو الفيلم يقول: " إنه يصور الذكرى السنوية العاشرة لثورة أكتوبر ودور السينما هي في وصل الفترة بين ثورة فبراير وثورة أكتوبر، أي أنه يتكون من مادة تاريخية".

فلم أكتوبر:

ومن أجل هذه المادة كان على إيزنشتين أن يعتمد بشكل واضح على إعادة تشييد المناظر والحوادث التي حدثت قبل ذلك بعشرة أعوام. ولكنها يمكن أن تمثل بقدر

---

(١) محمود علي شبيب: بحث غير منشور، بغداد.

كبير من الإتقان وقليل من المساعدة الاصطناعية. ولما كان الهدف السياسي هو غرض كل من المخرج والقوى المسيطرة على الإنتاج، فإن فيلم أكتوبر يتكفل باختيار الأحداث والشخصيات الواقعية وتقديمها، لا من أجل الوصف التاريخي المدقق، وإنما من أجل التعبير عن وجهة نظر محددة مع تقدير سياسي محدد لأحداث سنة ١٩١٧ (١). لذا سيفطن المتفرج إلى إغفال تروتسكي، ولم يستخدم المخرج الأشكال البسيطة للبناء الدرامي فحسب، بل واستخدم أيضاً الملاحظات الساخرة والهزلية بطريقة تدل على دهاء. كل ذلك كي يستميل المتفرج إلى تقبل الحقائق من الناحية السياسية المرغوبة، ومن هنا صور شخصية تروتسكي بطريقة ساخرة ممتازة.

قد نقول: إن هذا مجرد نتيجة للهدف الدعائي. نعم، ولكن أكثر من هذا أنه خلق شكلاً من التناول التسجيلي يضفي معانيَ جديدة على الأشياء المعتادة، فهو لا يقدم الأشخاص والأشياء كما هم، بل يربطهم ببيئتهم بطريقة تجعلهم يتخذون لأنفسهم مغزى جديداً. إن قوى الفيلم تحوِّل الأحداث الواقعية والظواهر إلى مادة يمكن تشكيلها لتتخذ مغزى يختلف تبعاً لهدف المخرج، وفي حالتنا هذه فإنه يخدم هدفاً سياسيّاً عن طريق معالجة جدلية .

---

(١) ميخائيل روم: أحاديث حول الإخراج، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع.

ومن وجهة النظر التاريخية تطلب الطور الثاني في السينما السوفييتية موضوعات تبرز الضرورة العاجلة للبناء الاجتماعي والاقتصادي طبقاً لخطط مشروع السنوات الخمس الأولى، موضوعات توحي إلى عقل الفلاح والعامل عقيدة تهون في سبيلها أية تضحية، ولا يعلو عليها أي حماس. فيجب أن ينفذ المشروع بأي ثمن. إنه موضوع غني بين الموضوعات السينمائية، لكنه من ناحية وضعه في القالب الدرامي أصعب من الموضوعات الثورية السابقة. وفي معظم الحالات تناولت الأفلام اندثار القديم وظهور الجديد وانتصار النظام الجديد على المعتقدات القديمة، واستمالة الفلاح المؤمن بالخرافات، وباختصار فقد تناولت الأفلام مشكلات بلد يتعلم في هذه المرحلة[١].

إن أفلام "الأرض" و"الخط العام" و"تيركسب" تستلفت الانتباه بتجنبها النتائج أكثر مما تفعل ذلك بنجاحها. إن دوفيشنكر، وإن كان فناناً فقد تنصَّل من الموضوع الحقيقي لفيلم الأرض بالهروب إلى تعمق رومانتيكي بالطبيعة جميل وحساس من الناحية الفنية، ولكنه ذو معنى تافه من الناحية المادية. كما يبدو أن

---

(١) غادة حسين: المرتكزات الاساسية للإخراج، دار المدى للطباعة والنشر.

أيزنشتين قد اكتشف ضآلة اهتمامه الحقيقي بتجميع المزارع، فاستعمل الصواريخ الحرفية التي أذاعت شهرته في الخارج[١] .

٢. الفيلم البريطاني :

إن السينما كتعبير عن الدعاية القومية هي التي خلقت الفيلم التسجيلي في بريطانيا، ففي عام ١٩٢٨ بدأت هيئة التسويق الإمبراطورية Empire Marketing Board في شكل إدارة حكومية في تشجيع جميع البحوث الهامة في العالم التي تؤثر في إنتاج المواد الغذائية للإمبراطورية البريطانية أو في حفظها، إذ كانت هناك ٢٥ إدارة، ووحدة الفيلم هي آخرها. فقد كانت السينما طبعاً تنال اهتماماً أقل شأناً من الإعلانات الحائطية الكبيرة وتوزيع النشرات. ومن هذه البدايات المتواضعة، وبمبلغ قليل خصص للمرتبات والأجهزة ، كانت وحدة الفيلم التي بذرت في بريطانيا بذور الفيلم التسجيلي، وهو الذي أصبح فيما بعد أهم معاونة قدمتها هذه البلاد للسينما بصفة عامة. ولقد وجه الكثير من النقد إلى أعمال الوحدة، ولكنها ارتقت بقيمة أعمالها تدريجياً، فحظيت بالاعتبار والتقدير[٢].

---

(١) عمر الحداد: روائع الإخراج وجماله.

(٢) ياسر رمزي: فنون الإخراج التلفزيوني.

هيئة التسويق الإمبراطورية E. M. B:

ويرجع ذلك لسببين ، **أولاً** : وجود جون جريرسون، الذي بدأ مخرجاً بالوحدة، ثم منتجاً لأفلامها، وما له من حيوية وكفاءة شخصية .**وثانياً** : اهتمام الرسميين في هيئة التسويق، ومنهم سير ستيفن تالاوتي، إذ أتاحوا الفرصة أمام إنتاج الوحدة كي تخلق تأثيراً تدريجيّاً على عقول الجمهور. بدلاً من التأثير المفاجئ الذي يظل حيناً ثم سرعان ما ينمحي. وقد أفادت سياسة التدريج هذه بأن قدمت معاونة أكثر قيمة للشعور العام. وحرية معينة لأفراد وحدة الفيلم لإجراء التجارب على الأمور الحرفية، وكانت النتيجة هي قيام المجموعة الوحيدة من المفكرين السينمائيين (خارج الاتحاد السوفييتي) ذوي الفهم الحقيقي لهدف الفيلم التسجيلي[١]. فلم يكن هذا ممكناً في حدود طاقتها ولكننا لا نستطيع أن ننكر أنها بعثت الحياة على الشاشة في جوانب معينة لبريطانيا الحديثة، وأنها قامت بذلك بإخلاص ومهارة لا نجدهما عند أي شركة تدار بطريقة تجارية، وفي نفس الوقت أوجدت منهجاً تعاونيّاً للعمل وشعوراً بالولاء، نلحظ بوضوح عدم وجوده في معظم مراكز إنتاج الفيلم الأخرى.وهكذا نرى أن هيئة

---

(١) عمر الحداد: روائع الإخراج وجماله.

التسويق الإمبراطورية تمثل من وجهة النظر الاجتماعية المحاولة الأولى لتصوير الطبقة العاملة في بريطانيا كعامل بشري حيوي في الوجود الحديث، ولتصوير العمل الخشن المرهق الذي يؤديه العامل الصناعي وكدح العامل الزراعي.

لقد استهلت وحدة الفيلم (جون جريرسونJohn Grierson ، والتر كرايتون Walter creighton) بتحليل ما تم من قبل ذلك في ميدان الدعاية القومية في البلاد الأخرى، وعرض ما انتهيا إليه على السلطات، وقد كان من بين الأفلام المعروضة برلين، العربة المغطاة، الحصان الحديدي، وأفلام سوفييتية كثيرة أهمها تيركسب. وفي النهاية قبلت الفكرة وحصلا على المال اللازم للإنتاج، فأخرج جريرسون فيلماً عن صيادي الرنجة " Drifters سنة ١٩٢٩، وأخرج كرايتون فيلم "أسرة واحدة One Family سنة ١٩٣٠[١].

كان فيلم أسرة واحدة طويلاً، وتكلف الكثير. حاول أن يصور قصة الإمبراطورية البريطانية والترابط الاقتصادي بين بلادها العديدة المتباعدة عن طريق إظهار قوافل

---

(١) غادة حسين: المرتكزات الاساسية للإخراج، دار المدى للطباعة والنشر.

ضخمة تأتي عبر العالم بالأشياء اللازمة لعمل كعكة عيد الميلاد الملكي. وكانت النتيجة فشلاً ذريعاً[١].

إلا أنه لحسن حظ الفيلم التسجيلي أن ألهمت مصلحة البريد في السنة التالية ١٩٣٣ بأن تضطلع بتشغيل الوحدة كي تلعب دوراً في العلاقات العامة لهذه المصلحة، جنباً إلى جنب مع مكتبة الأفلام التي رُئي أنها بأفلامها عن الحياة في بريطانيا العظمى وفي العديد من أجزاء الإمبراطورية فيما وراء البحار قد قدمت أفضل وضع ممكن لإنتاج سلسلة أفلام خاصة، تصور وسائل المواصلات البريدية والجوية والتليفونية والتلغرافية التي تيسر الاتصال داخل المملكة المتحدة، وبينها وبين بقية الإمبراطورية[٢].

وهكذا، ففي نطاق الحدود الخاصة بالدعاية للمواصلات، بدأت وحدة فيلم الإدارة العامة للبريد ترتاد عالم الفيلم التسجيلي الناطق بنفس الطريقة التي ارتادت بها وحدة هيئة التسويق الإمبراطورية عالم الصور، وتلك مهمة كان كافالكانتي عوناً كبيراً فيها. لقد نبذوا الزعم القائل بأن الصوت سر حرفي لا يعرفه سوى الخبراء، وأخذوا

---

(١) ياسر رمزي: فنون الإخراج التلفزيوني.

(٢) كرم شلبي: الإنتاج التلفزيوني وفنون الإخراج.

يجرون التجارب كما أجروها على الكاميرا في ميدان الصوت، وخرجوا بنتائج هامة شوهدت في المجموعة الأولى من الأفلام الجديدة، وهي: التنبؤات الجوية، تحت المدينة، السفينة المعلقة ... إلخ.

وقد لا نقر جميع الأفلام التي أنتجتها هذه الوحدة في البداية تحت اسم هيئة التسويق، وبعد ذلك باسم هيئة البريد لأن بعض هذه الأفلام كان نمطيّاً، والبعض الآخر يتظاهر بذلك. ولكنها على الأقل تمثل معاونة عظيمة القيمة للسينما، كما أنها استكشفت منهج الفيلم التسجيلي بصورة أكمل مما فعلت أي جماعة إنتاج أخرى في بريطانيا أو أمريكا.

وعلى الرغم من الحدود التي حصرت تناولها لموضوعاتها، فإنها جعلت الإنتاج ممكناً في الميدان التجاري العادي. ومن أجل هذا لا بد لأي شخص مهتم بالتعليم والتقدم الاجتماعي أن يحترم جهودها. ولعل أعظم ما حققته هذه الوحدة هو دورها كمدرسة تدريبية للفيلم التسجيلي. فلولا وجود هذه الوحدة لما كان للفيلم التسجيلي أن يرقى إلى المرتبة الرفيعة التي احتلها في بريطانيا، ولعل من الأدلة على ذلك أن كل مخرج مهم للأفلام التسجيلية البريطانية كان في وقت أو آخر إما عضواً في الوحدة، أو على علاقة وثيقة بها. إن الأفلام

الحديثة الهامة كأنشودة سيلان A Song of Ceylon، ووجه الفحم Coal Face، والمواطنون في المستقبل، وأفلام ألكسندرشو ، وآرثر إيلتون كلها تمتد أصولها في الأسلوب والفكرة إلى وحدة جريرسون. ولم تمضِ خمسة أعوام حتى أذاعت الوحدة سمعة لبريطانيا كمركز لإنتاج نوع جديد من الأفلام، سمعة تزيد على ما قد يقدمه فيلم روائي عن هذا البلد.

تلك إذن هي المصادر والتقاليد الأساسية التي نبع منها الفيلم التسجيلي. فبالاستخدام العام للمنظر الخارجي الطبيعي والكائن البشري الحقيقي، وبمثالية فلاهرتي الرومانسية وما يقابلها من واقعية جمالية عند الواقعيين الأوروبيين، وبالدعاية كأساس للفيلم السوفييتي ولوحدة جريرسون، وبشخص أو اثنين من الأفراد هنا أو هناك كآيفيز وغيره. بهذا كله نكون قد وصلنا إلى نقطة يجدر عندها أن نناقش النظريات والمبادئ الأولى، وأن نحاول الربط بين الفيلم التسجيلي وبين الحاجات العامة للمجتمع(١).



(١) محمود علي شبيب: بحث غير منشور، بغداد.

تحليل المنهج الطبيعي والواقعي

يعكس كل اتجاه في السينما السمات الاجتماعية والسياسية للمرحلة التي يظهر فيها . وهذه بدورها انعكاس للظروف الاقتصادية القائمة. ومنهج الفيلم التسجيلي كنوع متميز من الفيلم، وكتعبير عن إحساس اجتماعي وتفكير فلسفي يختلفان جد الاختلاف في الهدف والشكل عن دوافع التسلية الخاصة بالفيلم الروائي ، نجده أصبح حقيقة مادية كنتيجة للمطالب الاجتماعية والسياسية والتعليمية.

وفي تقديرنا السابق لتقاليد الفيلم التسجيلي حاولنا أن نبين أن الفيلم التسجيلي نوع مستقل حقيقي من السينما، يتميز عن الفيلم الروائي أو التمثيلية المصورة كما تتميز سيرة حياة الإنسان عن القصة الروائية. ثم حاولنا أن نحدد السمات الرئيسية التي تفصل بين الأفلام الوصفية البسيطة التي تصف الحياة اليومية العادية، كالأفلام السياحية وأفلام الطبيعة والأفلام التعليمية والإخبارية التي تقصر عن متطلبات الفيلم التسجيلي، وبين الصياغة

الدرامية الخلاقة للواقع والتعبير عن التحليل الاجتماعي، وهي المطلب الأول لمنهج الفيلم التسجيلي .

وأعتقد أنه من الواضح أننا في الفيلم التسجيلي الهادف ندخل في مجال إدراك حسي أوسع مما حاولته الأفلام الوصفية. فالدعاية تحتاج إلى شروح تستقر تحت سطح الخبرات الحديثة. والفيلم التسجيلي يعتبر أداة مدهشة من أجل تنفيذ جميع جوانب الفكر الحديث وربطها بعضها بالبعض على أمل التوصل إلى تحليل أكمل قد يؤدي بدوره إلى نتائج أكبر وأهم[(١)] .

فقد كان فلاهرتي يذهب إلى أجزاء بعيدة من العالم مفترضاً أن الإنسان ما زال يناضل فيها ضد الطبيعة من أجل وجوده. وفي الواقع كان بذلك يعيد بناء حياة السكان الأصليين لجيل سابق أو آخذ في الاندثار، والأمثلة على ذلك شخصيات نانوك، ورجل من آران. هذا الاختبار بالذات هو الذي يؤدي بنا إلى تقصي مدى صلاحية طريقة فلاهرتي بالنسبة للهدف الاجتماعي للفيلم التسجيلي[(٢)].

فمن المشكوك فيه في عالمنا الحديث أن يكون اهتمامنا

---

(١) ياسر رمزي: فنون الإخراج التلفزيوني.

(٢) عبد الصمد سامي: المخرج وإبداعه.

متجهاً إلى علاقة الإنسان البدائية بالطبيعة، إن إرجاع البحر إلى الوراء لبناء رصيف ميناء أو بناء سد على نهر للتحكم في طاقته يمثل ولا شك أعمالاً عظيمة حققتها المهارة العلمية والهندسية، ولكن من الناحية الاجتماعية أليست البراعة الفعلية في إنجاز هذه الأعمال أقل أهمية ، مما ينجم عنها من أثر على جغرافية المنطقة، ومن فائدة للحياة الاقتصادية للناس المحيطين بالمشروع ، تماماً مثل مشروع السد العالي كعمل ضخم جبار من الناحية الصناعية ، وأثره على جغرافية المنطقة ، والإنسان وراء السد وتغيير حياته.

الحقيقة أن رجال الفيلم التسجيلي الشاعريين يهتمون أساساً بسيطرة الإنسان على الأشياء الطبيعية وإخضاعها لأهدافه. فلا شك أن البحر كان عقبة في سبيل المواصلات إلى أن بنى الإنسان السفن، وكان الهواء عديم النفع في حياة الإنسان الاقتصادية أللهم إلا في شكل قوة الريح، إلى أن تعلم الطيران في الهواء، ولم تكن لمعادن الأرض قيمة إلى أن اكتشف كيف يعدِّن. وبنفس الطريقة، فمن المسلم به عموماً أن الإنتاج اليوم أكثر مما يكفي لسد حاجات الجماعة، ولكن نجاح العلم والصناعة التي تتحكم فيها الآلة أفضيا إلى توزيع غير عادل لملذات الحياة في ظل علاقات بعض النظم الاقتصادية القائمة. فإلى جانب الفراغ والاطمئنان، توجد كذلك البطالة والفقر

والقلق الاجتماعي المنتشر، ومشكلتنا الجوهرية اليوم هي موازاة احتياجات الفرد بكمية الإنتاج، وأن تقدم العلاقات الاجتماعية للجنس البشري في أشكالها المنطقية والحديثة[١]. ورغم البطولات التي يتضمنها صراع الإنسان ضد هياج البحر، وإحداث الإنسان للألم لتأكيد رجولته، ومعركته ضد الجليد والثلج والحيوانات، فإنها جميعا ذات أهمية ثانوية في عالم به عديد من المشكلات العاجلة الكبيرة التي تتطلب انتباهنا.

وعلى فرض أننا لا نتوقع من المخرج العاطفي أن يتمسك بالمشكلات المادية لعصرنا، إلا أننا ننتظر منه على الأقل الاعتراف بوجودها. ولا شك أن لنا الحق في الاعتقاد بأن منهج التقاليد الطبيعية – الرومانتكية، وهو أكثر أنواع الأفلام التسجيلية نضجاً وقوة، لا يجدر به أن يتجاهل النتائج الاجتماعية الحيوية الدائرة حولنا، ولا يجدر به تجنيب العلاقات الاقتصادية التي تحكم النظام الإنتاجي الحالي، ومن ثم تحدد مواقف المجتمع الثقافية والاجتماعية والجمالية[٢] .

ومن ناحية أخرى، إن طريقة المعالجة السيمفونية التي

---

(١) سحر الإخراج : مصطفى النحاس.

(٢) عبد الصمد سامي: المخرج وإبداعه.

اتبعها الواقعيون الأوروبيون تبدو لأول وهلة وكأنها طريقة واقعية، ولكن أغلب أتباعها من المخرجين ينظرون إلى الفيلم التسجيلي على أنه عمل من أعمال الفن في ذاته أو على أنه سيمفونية إيقاعات وحركات أكثر مما يرون أن الفن يجب أن يكون فرعاً للنتيجة الأكبر والأهم بعمل أُحسن إنجاز عمل ليحقق هدفاً خاصّاً.

وهكذا فالمفهوم السيمفوني لفيلم برلين يقدم عرضاً مشرقاً ويمر عابراً على الحياة الحديثة في الشارع والمصنع وفي الريف دون أن يفكر في كيف، وماذا يكمن وراء الوضع الاجتماعي؟ ومع ذلك، فإن هذه السيمفونيات الكبيرة عن المدن رغم ما بها من إيقاعات مثيرة وضوضاء وازدحام حياة المدن الحديثة، فإنها لم تبدع شيئاً له قيمة[١]. لقد أتوا بجميع المظاهر السطحية لعاصمة مزدحمة، فالناس يعملون ويأكلون بل ويفتخرون ويزفون، ولكنك لا تجد تعليقاً واحداً على ما يتضمن كل ذلك (ما هو موقف المخرج من كل ذلك؟) .

لا شيء يوحي بأن العلاقات الاجتماعية والاقتصادية التي يتضمنها الموضوع هي المادة الحقيقية للفيلم التسجيلي : وإن مشاهدة إنتاج الصلب لأمر مفيد حقّاً،

---

(١) عمر الحداد: روائع الإخراج وجماله.

وقد عرض لنا ذلك روثمان وغيره، ولكنهم لم يفكروا في أن يجعلونا نلتمس أن الصلب يبني الكباري "الجسور" ويبني السفن التي تمخر البحار، ويتيح إقامة أعمدة الراديو التي تحيط الأرض بحزام يصل أجزاءها ببعض. وإنه لم يوضح لنا أن الصلب أحد أسس الدولة الحديثة، وأن المشتغلين في صهره وتشكيله هم من ناحية معينة شخصيات لها أهميتها القومية، كما أنه لم يخبرنا بأجور هؤلاء العمال، وما هي عليه من انخفاض، ومخاطره المفزعة، وأسواقه التي ترهقها المضاربة الخاصة(١).

إذن ليس مطلوباً من مخرج الفيلم أن يصل إلى نتائج، بل أكثر من هذا، أن يوضح مقدمات، وأن يعرض قضايا حتى يستطيع الناس أن يستخلصوا لأنفسهم النتائج. فالفيلم التسجيلي يجب أن يعكس مشاكل وحقائق الحاضر. وهو لا يستطيع أن يأسى على الماضي، ومن الخطر أن يتنبأ بالمستقبل. ومن مبادئ منهج الفيلم التسجيلي أن يحدد طريقة معالجة الموضوع دون أن يحدد الموضوع نفسه. ولا يستطيع مخرج الفيلم التسجيلي أن يقف على الحياد، وإلا أصبح مجرد شخص يصف الواقع، وأصبحت أفلامه وصفية.

---

(١) مصطفى النحاس: سحر الإخراج.

ومن المفروض أن حدّاً معيناً من الحرية في التعبير عن الآراء يجب أن يكون ممنوحاً له، وهذا الحد يختلف باختلاف القوى المهيمنة على الإنتاج، وباختلاف النظم السياسية السائدة .



المخرج والمكان

ترجع خصوصية المكان في السينما إلى المقدرة الفائقة على نقل مكان الحدث بكل ما يحمله من صفات، ومن أشياء ساكنة ومتحركة، ومقدرتها على نقل ذلك من زاوية ساكنة أو متحركة، أي من زاوية الواقف أو السائر أو الراكب... إلخ.

ويشكل المكان عنصراً هامّاً في الفنون والآداب بشكل عام، وفي الفن الروائي بشكل خاص، ولأن الفن الروائي يعتمد على عنصري الزمان والمكان، هو أقرب إلى طبيعة السينما، هذان العنصران اللذان يمكن اعتبارهما الرافدين الأساسيين للوعي المعرفي للإنسان[١].

والحقيقة الأولى في السينما هى المكان، التي لا يمكن الاستغناء عنها على مستوى الفيلم أو على مستوى

(١) عبد الله الشبلي: خطوات الإخراج السينمائي.

المشهد أو اللقطة السينمائية التي لا يمكن تفريغها من محتواها المكاني، فالشخصيات تظل دوماً موجودة في مكان شاغلة حيزاً منه. ومع ذلك فهو ليس مجرد الوعاء الحاوي للحدث سينمائيّاً، بل هو تلك الطاقة المحركة للشخصيات، وبنيتها المحركة الفاعلة والمشكلة للمجتمع الذي تعيش فيه، والبيئة التي تتصارع للبقاء فيها أو البعد عنها واقعيّاً وفنيّاً.

لهذا كله يجب أن يأخذ المخرج السينمائي بعين الجد الدور المكاني في تلك العملية كبناء تحتي للأحداث الحياتية والشخصيات الإنسانية الموجودة في الواقع، بناء يبنى عليه واقعه الفني هو، سواء كان هذا الواقع المتصل بالعمل الفني حقيقيّاً أو متخيلاً، أيضاً لا بد أن يحاكي ذلك التأثير بصورة أو بأخرى حتى يكون الناتج النهائي لعمله واقفاً على أرض صلبة من العلاقات قابلة للمصداقية، ومن ثم يكون قادراً على التأثير في وجدان المشاهد وعقله، وهو الهدف النهائي من أي جهد إبداعي فني.

ويعتبر المكان ذا شخصية متميزة، لها أبعادها المادية والاجتماعية والنفسية كأي شخصية اعتبارية. فأبعاده المادية تتمثل في شكل المكان المعماري وموقعه الجغرافي وصفاته المعمارية والتي يتأثر بها وتميزه دون سائر الأماكن الأخرى.

أما البعد الاجتماعي فيتمثل في المستوى الاجتماعي للمكان والعلاقات التي ينشئها بصفته التاريخية والاجتماعية بين قاطنيه، ويتمثل البعد النفسي في تأثيره على شاغليه وموقفهم النفسي منه[١]. ويخوض المكان صراعه من خلال طبقته ضد الطبقات الأخرى بشكل صراع مكان ضد مكان، فالأماكن الشعبية تطرد إلى الأماكن الأرستقراطية أبناءها البرجوازيين المتطلعين إليها حال تمكنهم من ذلك. كما يصارع المكان الظروف الطبيعية مثل الزلازل والأعاصير[٢] .

ويوظف المكان في السينما على عدة مستويات، منها الدرامي، والأيديولوجي، والتشكيلي:

أولًا: على المستوى الدرامي: يقوم المخرج بالبحث عن المكان الذى يمكن أن يشارك في خلق التأثيرات الدرامية من تشويق، ومفارقة، ومفاجأة، وانقلاب درامي، وتمويه... إلخ. فتغير الخلفية التي تتحرك فيها الشخصيات، بالإضافة إلى مفردات الصورة الموجودة في مقدمة

---

(١) عبد الصمد سامي: المخرج وإبداعه.

(٢) غادة حسين: المرتكزات الأساسية للإخراج، دار المدى للطباعة والنشر.

الكادر، كل ذلك يشارك في خلق هذه التأثيرات الدرامية[١].

وتوظيف المكان لتحقيق التأثير الدرامي المطلوب يتطلب من المخرج أن يقوم باختيار المكان بعناية فائقة، سواء كان هذا الاختيار لأماكن موجودة في الطبيعة أو تمَّ بناؤها خصيصاً من أجل هذا الغرض. وعلى سبيل المثال، في فيلم "حياة أو موت" استغل المخرج كمال الشيخ المكان، وهو شوارع القاهرة في الخمسينات، في خلق جو درامي مفعم بالتشويق، وفي نفس الوقت تمكن بمهارة واضحة من جعل هذا الفيلم سجلاً حقيقيّاً يمكن الرجوع إليه لشوارع القاهرة في ذلك الوقت.

ثانياً: على المستوى الأيديولوجي: تتحول الأفكار الأيديولوجية إلى رسائل شفرية بين الأفراد، تنتقل بوسائل الاتصال المختلفة، ومنها السينما، وتتحول هذه الرموز symbols أو الرسائل الشفرية codes إلى إشارات وعلامات دالة signifiers على معنى كامن داخلها من الناحية الفكرية، وتشترك الصورة السينمائية بوصفها علامة تشترك مع باقي العلامات، (أو الرموز) من الصور

---

(١) عبد الصمد سامي: المخرج وإبداعه.

الأخرى في حمل الشفرات الكامنة وراء معنى الصورة من المخرج إلى المتفرج المتلقي، ولكنها تحمل في طياتها مضامين أعمق تشكل معانيَ على عدة مستويات من التلقي.

وعلى سبيل المثال، نجد أن فيلم البداية، للمخرج صلاح أبو سيف، يحمل الكثير من الرموز الفكرية والسياسية، ويتمثل رمز العودة إلى منطقة من الجهل تسبق حتى على الثورة الزراعية لدى الإنسان، في صورة الصحراء التي يفتح عليها الفيلم، ثم الواحة، وفي نفس الوقت الحياة على جمع الثمار (البلح)، يفيد هذا الرمز أن الإنسان تعرض لهذا النوع من التسلط منذ بداية التكوين، وأن هذه الطريقة في سيطرة طبقة معينة هي طريقة أزلية، وسوف تظل سائدة طالما أعطيناها الفرصة، وطالما سادنا الجهل والتهاون إزاء حقوقنا.

ثالثاً: على المستوى التشكيلي: تعتبر فنون التصوير والعمارة أساساً أشكالاً فنية مكانية، حيث إنها جميعاً تعتبر كتلة فى الفراغ، كما أنها لا تتغير بين لحظة وأخرى، وهذا على العكس من الموسيقى، فهي فنٌّ زمنيٌّ في الأساس، لأنها تعتمد على التتابع والتغير في الزمن. أما الفيلم، فلأنه يخلق سلسلة من الصور التي تتميز بالتغير اللحظي رغم أنها مكانية، فهو يعتمد على البعدين

كليهما، الزمان والمكان[1]. وفي كتابه فن السينما، يقول رودولف أرنهايم: لأن الفيلم لا يحتاج عُمقاً في الأبعاد لكي يُعرض، ولأن الأحجام والأشكال فيه تفقد أبعادها الحقيقية من ناحية النسبة والمنظور، فإن انتباه المتفرج ينجذب إلى النموذج الثنائي الأبعاد لكتلة الخطوط والظلال. وفوق ذلك، يشير أرنهايم إلى أنه ما دامت الأبعاد الثلاثة للأجسام يتم بثها على شاشة مسطحة، فإنها تصبح عناصر يتركب منها المسطح. إذن، فالصورة الفيلمية تجذب انتباهنا إلى ما فيها من عناصر تركيبية شكلية أكثر مما يفعل العالم الذي نراه حولنا، رغم أننا نرى الصور ممثلة للحقيقة الثلاثية الأبعاد في نفس الوقت.

وكما أن ترتيب الخطوط والكتل والأحجام والأشكال والعلاقات المكانية، أثناء خلق صور مشبعة جمالياً، ينتج صوراً تمثل حقيقة واقعنا، فإنه أيضاً يدعم مواقف درامية، وحالات نفسية، وأفكاراً موضوعية. وتساهم العلاقات المكانية للشخصيات، مع بعضهم البعض، ومع البيئة المحيطة بهم، في فهمنا وردود أفعالنا لما يجري على الشاشة. إن كمية الحيز الذي تشغله الشخصيات، أي المساحة التي تأخذها من الشاشة، الحجم النسبي لهم

---

(١) ميخائيل روم: أحاديث حول الإخراج، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع.

وموقعهم بالنسبة للناس والأشياء، كل ذلك يجب أن يختبره المخرج مقدماً[١]. ولأن الحيز ليس ثابتاً مع استمرار الصور في الحركة والتغير، فمن الممكن توظيف مواقع وزوايا جديدة للكاميرا لخلق تنويعات حيوية من زوايا الرؤية، بالإضافة إلى توصيل المعلومات من خلال العلاقات المكانية المتغيرة من لقطة إلى أخرى. فعندما تقطع الكاميرا من مشهد لآخر، تصبح العلاقات المكانية هامة، فإما انتقال ناعم، أو قطع مفاجئ يحدث صدمة عند المتفرج، ويكون تأثيره إمّا توكيداً لعلاقات، أو تباينات بين المشاهد.

وتمثيل الصورة للحقيقة المكانية يخلق لنا – بالإضافة إلى انطباع بعالم واقعي – إحساساً بالانغماس والتورط، وكأننا نحن أنفسنا نتحرك داخل المشهد بكامله. هذا الشعور بواقعية المكان والعمق الذى يخلقه من خلال الصورة المسطحة الثنائية الأبعاد، عن طريق تأليف المشهد بطريقة تبرز المسافات المختلفة والتباين بينها: حيث تختلف زوايا الكاميرا، ومسافات كل لقطة، في الوقت الذي يتحرك فيه كل من الكاميرا والممثلين داخل كل موقع، حتى يبدو للمتفرج أنه أيضاً يتحرك داخل حيز المشهد.

---

(١) مصطفى النحاس: سحر الإخراج.

لكن الأمر لا يقتصر على الدلالة والمعنى، كما لا يقتصر على التقليد الفوتوغرافي للحياة، ولكن على جماليات التشكيل، فالتصوير الفوتوغرافي في ذاته خرج عن كونه شريحة مقتطعة من الحياة إلى آفاق أكثر رحابة وانطلاقاً وتعبيراً عن ذات المخرج بما أتاحته العدسات، والمرشحات، وكذلك التأثيرات المعملية من قدرات في يد المصور، وأول مناطق الشحنة الوجدانية له هو المحتوى الداخلي للّقطة أي العنصر المرئي، بكل ما يحتوى عليه من ألوان، وكتل ومساحات، وإضاءة .. إلخ. وترتبط تلك الشحنة الوجدانية بمضمون اللقطة، وتؤثر بالتالي في الشكل الذي تتخذه.

والأفلام التي يمكن اتخاذها نموذجاً على المستوى التشكيلي كثيرة في السينما العالمية، لكن في السينما المصرية أشهرها بالطبع فيلم المومياء، إخراج شادي عبد السلام، وهو الفيلم الذي تعتبر كل لقطة من لقطاته لوحة تشكيلية بديعة التكوين.

والمكان في السينما له أكثر من مفهوم:

أولاً: المكان الطبيعي الذي يحدث فيه التصوير، سواء كان مكاناً طبيعيّاً بالفعل أو موقعاً تمَّ بناؤه خصيصاً من أجل التصوير(١).

---

(١) عبد الله الشبلي: خطوات الإخراج السينمائي.

ثانياً: المكان المقتطع من المكان الطبيعي داخل الكادر السينمائي، بما يحوطه من إطار يقتطعه المخرج ويقدمه كنموذج للعالم الخارجي. ولكي يتم ذلك توضع الكاميرا في حيز مكاني من هذا العالم الفيلمي، ومن هنا تتدخل عوامل عديدة في تحديد المحتوى المكاني للكادر، وهي: وضع الكاميرا set up، والعدسة lens، وطريقة الإضاءة lightening، وعناصر التكوين composition، والكادر frame، والطبيعة الجغرافية لموضوع التصوير، والحركة سواء الناتجة عن حركة الكاميرا أو الناتجة من الموضوع. وتمثل هذه العناصر مجتمعة فيما بينها علاقات مكانية متصلة بالأبعاد المكانية تجاه الموضوع المصور ذاته.

وعلى سبيل المثال يشمل وضع الكاميرا بالنسبة لموضوع التصوير عنصرين:

الأول : هو زاوية الكاميرا بالنسبة للموضوع على المستوى الرأسي، وهو ارتفاع الكاميرا بالنسبة لموضوع التصوير، وفي الأحوال العادية ينقسم هذا إلى ثلاثة مستويات: زاوية فوق النظر High angle، زاوية في مستوى النظر Eye level angle، وزاوية تحت النظر Low angle، ولكل من هذه المستويات الثلاثة دلالة بصرية تختلف عن المستويين الآخرين حتى في ثبات

العوامل الأخرى أو تغيرها، ويرجع الاختلاف في الدلالة إلى الاختلاف في المكون البصري داخل حدود الكادر.

الثاني : تحريك الكاميرا ثم التصوير ثم تحريكها في جهة مغايرة ينتج وبالحتم عالماً مصوراً مغايراً في كل مرة، وهو ما يمكن أن يشغل حيزاً مغايراً في المكان، ويترتب عليها بالتالي العديد من الأطر التي تشكل حيزاً فيلميّاً، بل من نفس الموضع، وتلك هي الخاصية التي يجب أن نأخذها في حسباننا، إنها أشبه بالحركة الطبيعية لرأس الإنسان في المرور البطيء على عدد من نقاط الانتباه أو الانتقال السريع من نقطة انتباه لأخرى مخالفة تماماً.

وتشارك في الحصول على التأثيرات المختلفة للمكان داخل الكادر نوع العدسات المستخدمة والتي تشكل رؤية المخرج للموضوع، وطريقة إضاءته، والكادر هو الإطار الحاوي للجزء الذي تم اقتطاعه من العالم المادي[١].

ثالثاً : عناصر التكوين: وهى تلك العناصر التي يقتطعها المخرج من امتدادها الطبيعي في المكان ليعيد هو تنسيقها بالحذف أو الإضافة أو تصويرها كما هي مع إضافة

---

(١) عبد الله الشبلي: خطوات الإخراج السينمائي.

بعض العناصر السابقة أو كلها، كل ذلك من خلال تلك الحرية التي تبيحها مساحات الإبداع له للتعبير عن العالم الواقعي من خلال ذاته وإحساسه وفكره، فيخرج العمل الفني في النهاية متضمناً الدلالات والرموز الحاملة للشفرة التى يعبر بها المخرج عن رؤيته لهذا العالم. لكن في نفس الوقت، نجد أن الكاميرا أيضاً، وخاصة عندما تكون متحركة، لها رؤيتها . المتوقفة بالطبع على رؤية المخرج المحرك . وتتوقف رؤية الكاميرا على حسب ما تستعرضه أو تستقطعه من المكان المادي الطبيعي، كما تتوقف على درجة أداء حركة الكاميرا في المكان من حركات رأسية وأفقية تكسبه اتصالاً واستمرارية، فيعطي الإحساس بأنه ليس متوقفاً على الإطار الذي نراه أمامنا.

كل العناصر السابقة ترتبط معاً لتشكل المكان السينمائي الذي يتحول إلى علامة أو دلالة لما هو أبعد وأعمق من العلاقة التصويرية التشكيلية، ويرتبط ذلك بدلالات النتاج الثقافي والتي يجعل منها توظيف المكان هنا المادة الخام التي يشكلها المخرج ليستخرج منها–بعد أن يضيف ذاتيته إليها – نسقه الدلالي، وبهذا يتحول ذلك النسق عند مخرج بعينه في مكان وزمان بعينهما مخالف تماماً لنتاجات مخرج آخر معاصر له، في نفس النطاق من الأنساق الثقافية.

ولما كانت الصورة السينمائية تتكون من العديد من العناصر المرئية داخل الكادر السينمائي، فهي تتميز بالاشتراك في الوجود الزمكاني داخل إطار الكادر، ليصبح هذا الإطار بدوره حيزاً مكانيّاً لتلك العناصر المرئية المشاركة في تكوين اللقطة السينمائية، ويصبح الإطار بمحتواه المكاني الداخلي نموذجاً للعالم الخارجي[١].

هذه المادة للدكتور عادل يحي الأستاذ المساعد بقسم الإخراج بمعهد السينما بالقاهرة .

إن تقنية تسجيل الأحداث على شريط الفيلم أو شريط الفيديو تعطي المخرج القدرة الفريدة على التحكم فى الزمن السينمائى والتليفزيوني. والواقع أن الفيلم يكشف لنا عن عدد من المستويات الزمانية: الزمن المادي، physical time، الزمن الدرامى dramatic time ، الزمن النفسى psychological time، الزمن المؤثر affective time، الزمن الثقافى cultural time، الزمن التاريخى historical time، الزمن الفيلمى filmic time . وكلٌ من هذه المستويات الزمانية تعمل معاً لتؤثر فى استجابة المتفرج للعمل االسينمائي أو التليفزيونى[٢].

---

(١) عادل يحيى المخرج والزمن: فن الإخراج السينمائي.

(٢) ياسر رمزي: فنون الإخراج التلفزيوني.

الزمن المادي Physical time:

هو المدة الحقيقية التي يستغرقها عرض الفيلم، حوالي الساعتين تقريباً نشاهد فيهما الفيلم اللتين نعيهما جيداً دائماً ، ويسمى الزمن المادي أيضاً زمن المتفرج audience time، حيث إنه المدة التي يستغرقها المتفرج للفرجة على الفيلم. وغالباً ما يعرف المخرج متى يمكن أن يكون المشهد قصيراً جدّاً، أو طويلاً جدّاً عن طريق معرفته للمخطط العام النهائي لزمن عرض صورة الفيلم.

الزمن الدرامي Dramatic time:

الزمن الدرامي هو المدة الزمنية المتخيلة التي تقع خلالها أحداث القصة. ويسمى أيضاً زمن عُقدة الفيلم plot time، وعلى سبيل المثال في فيلم "بين السماء والأرض" تجري أحداث القصة على مدى ساعات قليلة، وفي فيلم جورج لوكاس "جرافيتى الأمريكى" George Lucas's American Fraffiti تجري أحداث القصة على مدى ٢٤ ساعة. بينما يقدم فيلم جيمس بروك "شروط المحبة" Games Brooks's Terms of Endearment، تفاصيل العلاقة بين أم وابنتها على مدى ٢٠ عاماً.

وعلى العكس تماماً يدور فيلم "ساحر أوز" The

Wizard of Oz داخل عقل دوروثي[١]. ولا نعرف الزمن "الحقيقي" الذي يستغرقه حلمها (زيارتها لأوز)، إلا بعد أن تستيقظ في سريرها في تكساس.

وفي أحوال نادرة للغاية، يتطابق الزمن المادي والزمن الدرامي – كما نجد مثلاً فى فيلم ألفريد هيتشكوك: الحبل Alfred Hitchcock's Rope (١٩٤٨)، كما نجد ذلك أيضاً في فيلم فريد زينمان: في عز الظهيرة (١٩٥٢): Fred Zinnemann's High Noon، ولكن الأفلام العادية، مثل معظم فنون السرد، تخلق بعداً زمانيّاً دراميّاً يتجاوز بكثير زمن مشاهدتنا للفيلم، مستغلة استعدادنا لأن يتم نقلنا عبر الزمن وتجاوز ما هو غير هام من الأحداث. ويتيح لنا الزمن الدرامي أن نرى في خلال جلستنا القصيرة في السينما، أحداثاً تجري على مدى زمنيّ يتراوح من ساعات قليلة إلى حياة كاملة، بل إنه يمكن أحياناً توظيف إمكانية الرجوع إلى الماضي flash back ليأخذنا في الماضي إلى أحداث معينة وقعت قبل زمن الرواية، أو توظيف إمكانية التقدم إلى الأمام flash forward حيث تحملنا إلى ما يمكن أن ندرك بوضوح أنه المستقبل. وكان المعتاد فى الغالب أن يُستخدم المزج

---

(١) مصطفى النحاس: سحر الإخراج.

dissolve كتقنية تبين للمتفرج أن فترات زمنية قليلة الأهمية تم حذفها من مشهد لآخر، ولكن في السنوات الأخيرة كان القطع ببساطة يعتبر كافياً طالما تم توضيح النقلة الزمنية بما يكفي.

زمن القصة Story time:

وهو الفترة الزمنية المتخيلة التي تقع فيها أحداث القصة. فعلى سبيل المثال، تجري أحداث فيلم "الناصر صلاح الدين" في العصور الوسطى، كما تجري أحداث قصة فيلم "ذهب مع الريح" Gone with the Wind في القرن التاسع عشر، بينما تقع أحداث قصة فيلم "أمريكا شيكا بيكا"، وفيلم "ناس عاديون" Ordinary People في العصر الحديث(١).

الزمن النفسي Psychological time:

أي الطريقة التي يشعر بها البطل أو البطلة داخل الفيلم بمرور الزمن، وقد يكون شيئاً مختلفاً تماماً عن مدة الزمن الدرامي. فمن الممكن أن تنقل إلينا مجموعة من القطعات القصيرة، مع اقتطاع لحظات من الحركة، شعور البطل

---

(١) عبدالصمد سامي: المخرج وإبداعه.

بالاستعجال والانفعال ساعة وقوع الحدث، بينما سلسلة من اللقطات الطويلة بأقل تقطيع مع حركة كاميرا تدريجية يمكن أن يخلق لنا شعوراً ببطء الزمن الذي يشعر به البطل أثناء المشهد. وفي القصص الروائية، يمكن بوضوح تمييز الزمن الذى نتعرف من خلاله على حياة الراوي عن زمن الحدث الذى يصفه هذا الراوي - وفي مثل هذه الحالات، يمكن أن تولد القصة من العلاقة بين مستويين زمنيين، خاصة عندما تستخدم الأحداث السابقة على زمن القصة لتفسير الأوضاع الحالية أو الحالة النفسية للراوي. وفي مثل هذه القصص، يمكن أيضاً للزمن الدرامي والزمن النفسي أن يتحدا حين يتذكر الراوي تجارب الماضي وهو يعيش في الحاضر. مثل هذا التأثير يمكن الحصول عليه في الفيلم من خلال استخدام إطار القصة الذي تظهر فيه الشخصية ومن حيث تعيده تقنية الرجوع إلى الماضي Flash back نفسيّاً إلى زمن مضى - وثمة مثال ممتاز على هذه الطريقة وهو فيلم إنجمار برجمان: التوت البري (١٩٥٧)، Engmar Bergman's Wild Strawberries، حيث رجل متقدم السن تنفجر في عقله أفكار الحاضر والماضي، الحلم والحقيقة، في الوقت الذي يتعرض فيه لعملية ميلاد روحاني جديد.

الزمن المؤثر affective time:

هو الإحساس بمرور الزمن الذي يشعر به المتفرج وهو يشاهد الفيلم، وهو شعور مؤقت يختلف تماماً في الغالب عن الزمن المادي physical time الحقيقي الذي يستغرقه عرض الفيلم[1]. وعادة قد يشارك المتفرج إحساس البطل النفسي بالزمن من خلال الطريقة التي تم بها مونتاج الفيلم، ولكن كثيراً ما يتأثر شعوره بالوقت، وتتم السيطرة على انشغاله بالفيلم بطريقة منفصلة. وعلى سبيل المثال، فإن الخاتمة الرائعة لفيلم مايكل أنجلو أنطونيوني الخسوف (١٩٦٢)، Michelangelo Antonioni's: The Eclipse، بلقطاتها الثماني والخمسين لروما وقد خلت من الحبيبين، تخلق فينا شعوراً ببطء وخواء مرور الزمن، وهو شعور يختلف عما تعانيه أي من الشخصيات أثناء تلك اللحظة نفسها؛ واللقطات التسع التي تعيد حركة البحّار عندما يلقى طبق الضابط على المائدة فيكسره في فيلم سيرجي أيزنشتاين Sergei Eisenstein المدمرة بوتمكن (١٩٢٥) The Battleship Potemkin، هذه اللقطات تخلق فينا تجربة درامية ممتدة تختلف عما تشعر به الشخصية.

---

(١) عمر الحداد: روائع الإخراج وجماله.

الزمن التاريخي historical time:

هو بعدٌ زمانيٌّ تخلقه الأفلام التى تقصد تقديم زمان دراميّ من خلال مخطط زماني أوسع يتجاوز حياة وأقدار الشخصيات الفردية. فخلف الأحداث الدرامية التي توحد بين شخصيات فيلم جريفيث : Griffith ميلاد أمة (١٩١٥) The Birth of a Nation، تصلنا رؤية المخرج للحرب الأهلية بكاملها.

الزمن الفيلمي filmic time:

حدد المخرج الروسي بودوفكين في كتابه: تكنيك الفيلم Film Technique، زمن الفيلم بأنه البعد الزمني الذي تخلقه تقنية التعبير الفني للفيلم ويختلف عن البعد الزماني الحقيقي في الحياة الواقعية وأمام الكاميرا. وبهذا المعنى، فإن كل الأبعاد الزمانية التي ذكرناها، فيما عدا البعد المادي للزمان، تعود إلى هذا البعد الذي تحدث عنه بودوفكين. ولكن يمكننا أن نجعل هذا البعد أكثر تحديداً ونستخدمه لوصف هذا النوع من الزمن الذي تخلقه تقنية السينما كتقنية متفردة ولا تتبع أي معنى آخر للزمن يمكن أن نجده في عالم الواقع. ومثلاً، يمكن أن يخلق الفيلم حركة بطيئة أو متسارعة لأسباب مختلفة، ولكن لا

يرجع أي من هذه الظواهر الزمانية إلى العالم الطبيعي للزمن(١).

وعلى سبيل المثال، وبتفصيل أكبر كثيراً، في فيلم الخائن لديفيد جونز (١٩٨٣) David Jones's Betrayal، يمكن أن يرتد زمانيّاً، مبتدئاً بإنهاء علاقة حب ثم يأخذنا للماضي من خلال المراحل المختلفة للعلاقة إلى أولى لحظاتها المفعمة بالأمل، ومن ثم ينقل إلينا شعوراً بالأسى والخسارة. ورغم ذلك فإن مخرجي الأفلام، خاصة في السينما الطليعية، مثل ستان براخاج Stan Brakhage وبروس بالي Bruce Baillie خلقوا من خلال تقنيات مختلفة عالماً خالياً من الزمن الخارجي والواقعي، ويمكن أن تحقق سينما مغلقة ذاتيّاً توقيتها الخاص بتجاهل المتطلبات الزمانية للقصة والشخصية وطلبات الجمهور التجاري. ومثل تلك السينما فى الواقع تساعد على تطوير مقدرة العقل على الهرب من محدودية عالم محدود بالزمان.



---

(١) ياسر رمزي: فنون الإخراج التلفزيوني.

المخرج والتأثير على المشاهد :
التوقع : التشويق : الرعب

مقدمة:

يعتبر الفيلم ناجحاً إذا ما استطاع المخرج أن يقدم محتوى من المشاعر للمتفرج، يجعله يضحك، ويبكي ويخاف وهكذا. فعندما يكون المتفرج مرتبطاً عاطفيّاً بأحداث الفيلم، يكون أكثر قدرة على استقبال الأفكار، وتكوين خبرة أكثر عمقاً، وإرضاءً له .

ويرتبط المتفرج بالفيلم حين يندمج كليّاً في عالم هذا الفيلم، ويصدقه. ويعتبر ذلك كنوع من الثقة الخاصة التي تُعطى للمخرج. فيتوقع المتفرج أن يرى في الفيلم قصة قوية ذات جودة في التمثيل والتصوير. ولو فشل في الحصول على المستوى الذي يتوقعه، عندها سيرفض الفيلم تماماً .

التوقع Expectation:

تحتوي كل الخبرات الجمالية على ما يسمى بالتوقع ، وتحقيق التوقع. وتعتبر هذه الآلية في التلقي ضرورية للبناء الدرامي أيضاً .

فيجب أن تتداعى الأحداث الدرامية في العمل الفني بمنطق السبب والنتيجة ، الذي يخلق لدى المتفرج توقعاً لما يمكن أن يحدث ، ويهيئه لتلقي ما سوف يقع فعليّاً ، سواء كان مطابقاً أو مخالفاً لتوقعاته ، والتركيبة الدرامية المثالية هي التي تجعل من التوقع عنصراً مثيراً بقدر إثارة الحدث ذاته(١) .

ويخدم التوقع تطوير الحدث الدرامي ، ويعمق في نفس الوقت شعور المتفرج بالمشاركة في الأحداث .

وهناك ثلاثة طرق لخلق التوقع المطلوب لدى المتفرج : التشويق suspense، المفاجأة surprise، والفكاهة humor. ويمكننا اعتبار هذه الأدوات البنائية فعالة لأنها تؤثر في مشاعر المتفرج مباشرة ، وتستغل معظم الأفلام

---

(١) ميخائيل روم: أحاديث حول الإخراج، دار مجدلاوي للنشر والطباعة.

الناجحة الطرق الثلاثة معاً بدرجات مختلفة حسب احتياج الدراما وطبيعتها .

وتستخدم التقنيات التالية لتعزيز التوقع :

- البداية المتأخرة / النهاية المبكرة: يجب أن يبدأ المشهد مع بداية الفعل أو قبل بدايته بأقل وقت ممكن ، وأن ينتهي بمجرد أن ينتهي الهدف منه .

- ضرورة اللقطة: يجب أن تحتوي كل لقطة على فكرة أو معلومة جديدة على المتفرج. وتحذف اللقطة التي لا تضيف إلى المحتوى الدرامي أو الجمالي للمشهد ، لأنها تكون غير ضرورية .

- الحفاظ على حيوية الكادر: يجب أن يظل الكادر محتفظاً بحيويته من خلال الحركة المستمرة ، سواء كانت حركة مادية ، أو فعلاً درامياً .

- تجنب التكرار : يجب أن يثق المخرج في سرعة فهم المتفرج لمقصده ، ويتجنب إعادة ما تم قوله بالفعل. وإذا كانت هناك معلومة هامة يجب التأكيد عليها ، فلا بد من التفكير في طريقة جديدة لتوصيل المعلومة .

التشويق Suspense:

التشويق هو نوع من التوتر الذي يصيب المتفرج حين

يتوقع حدوث شيء ما. فمثلاً في فيلم "الطيور" لألفريد هيتشكوك تجلس فتاة في فناء المدرسة تدخن سيجارة، غير مدركة للطيور خلفها، في حين يرى المتفرج ذلك، ويتوقع حدوث شيء، ويتولد داخله إحساس قويّ بالتوتر[١].

يتبع التشويق نفس قاعدة التوقع الأساسية ، غير أنه يتضمن شحنة شعورية أعلى بسبب أن نتيجة التوقع تؤجل. فالمتفرج يدرك أولاً بأن هناك شيئاً ما يحدث أو على وشك الحدوث (خلق التوقع)، ثم يحدث تأخير في وقوع الحدث المتوقع (خلق التوتر) ، وأخيراً يأتي الحدث المتوقع. وحيث إنّ التشويق يكون نتيجة لهذا التأخير في الحدث ، لذا أحياناً ما يعرف "بذلك الذي لا يحدث". وهناك قصص بأكملها بنيت حول هذا التعريف ، فعنصر التشويق هو في الغالب من أقوى عناصر البناء في القصة من حيث قدرتها على التأثير في المتفرج .ويمكن استخدام الوسائل التالية للمساعدة في خلق التشويق :

إطالة الزمن Expand Time:

بما أن إحساس التشويق يتكون بينما المتفرج ينتظر

---

(١) محمود علي شبيب: بحث غير منشور، بغداد.

وقوع حدث، يصبح إطالة وقت هذا الانتظار من العوامل المؤثرة على تركيز ذلك التوتر، ويكون ذلك من خلال :

أ- **حركة الكاميرا البطيئة** Slow Camera Movement:

وتعتبر تلك الوسيلة من الكلاسيكيات، حيث يتم إبطاء حركة الكاميرا في اتجاه أو حول موضوع التصوير لمد الوقت، وإثراء الإحساس بالتشويق. فتكون حركة التتبع للكاميرا (Dolly) أكثر تأثيراً من قطع إلى لقطة قريبة. ويمكن أيضاً استخدام الحركة البطيئة للكاميرا للتنقل ببطء بين عدة أشخاص بدلاً من استخدام القطع.

ب- **حركة اللقطة البطيئة** Slow Motion:

من الطرق الكلاسيكية أيضاً لتعميق الإحساس بالتشويق عند المتفرج هو الحركة البطيئة للقطة. ويمكن الجمع بين حركة الكاميرا البطيئة في اتجاه موضوع التصوير مع الحركة البطيئة للقطة .وتكون المهارة هنا في الربط بين سرعة الحركة البطيئة للقطة مع سرعة حركة الكاميرا نفسها. لذا فقد يستلزم الأمر إجراء بعض البروفات .

ج - **المزج البطيء** Slow Dissolves:

ويتم تفعيل تلك الوسيلة عن طريق الدمج البطيء بين بعض اللقطات التي يوجد صلة فيما بينها.

د- التكرار Repetition:

ويعتبر هذا الأسلوب من الأساليب غير المستخدمة كثيراً في الأفلام، حيث تكرر حركة الكاميرا أو موضوع التصوير في اللقطة التالية. ويؤدي ذلك الأسلوب إلى خلق إحساس بالغرابة والتشويق لدى المتفرج .

الفعل المتوازي Parallel Action:

تعتبر مشاهد الفعل المتوازي من الطرق المستخدمة لخلق التشويق في المتفرج، حيث إنّ عملية القطع نفسها تؤدي إلى تأخير الحدث المتوقع. وأحياناً ما يستخدم أيضاً بصورة رمزية.

زاوية الكاميرا الذاتية Subjective Camera Angle:

وتستخدم لخلق التشويق من خلال التعبير عن وجهة نظر الضحية أو المهاجم. ويمكن الإمعان في التأثير عن طريق تشويش الصورة التي تعبّر عما يراه الشخص، وبما يتناسب مع حالته النفسية والجسدية أيضاً .

الإضاءة Lighting:

يمكن إضافة مزيد من التشويق من خلال إضاءة غير طبيعية. إذ يمكن مثلاً إضافة إضاءة من فوق رأس

الشخص تجعل عينيه تبدوان مظلمتين. ويمكن إعطاء تأثير مشابه من خلال إظلام الوجه بشكل كامل ، أو إضاءته من الجانب side lighting.

حركة الغالق البطيئة Slow Shutter Effect:

تعطي الحركة البطيئة لغالق الكاميرا تأثيراً خاصّاً يجعل الصورة ضبابية ، وقد استخدمت هذه التقنية حديثاً في أفلام مثل "إنقاذ الجندي رايان" للإيحاء بحالة عدم الاتزان التي تمر بها الشخصية والتي تسود مكان الحدث أيضاً. كما يمكن تنفيذ نفس التأثير في مراحل ما بعد الإنتاج (مرحلة المونتاج) .

الصوت Sound:

يمكن أن يؤثر الصوت العالي أو المنخفض على درجة التشويق لدى المتفرج. ويمكن أيضاً وضع صوت عالٍ، وبعد بضع ثوان، يتم وضع صوت آخر منخفض. ويؤدي ذلك لتكوين إحساس سمعي غريب، خاصة عندما يصاحب ذلك بداية لقطة جديدة. ولسبب ما أيضاً يولّد الغناء الجمعي، وصوت الطبول من على بعد إحساساً بالتشويق[١] .

---

(١) محمود شبيب: بحث غير منشور، بغداد.

اللقطات القريبة غير المفسرة Unexplained Close Shots:

إن خلق نوع من الفضول لدى المتفرج يولّد تشويقاً ، خاصة حين يتم الإيحاء باحتمال وقوع حدث ما. ويمكن هنا استخدام مجموعة من اللقطات القريبة غير المفسرة للمتفرج، والتي تفسر فيما بعد في لقطة تأسيسية Establishing Shot مثل لقطات قريبة ليدٍ أو قدم شخص، ثم لقطة تأسيسية للجسد كله. وقد كان هيتشكوك يستخدم هذا التكنيك كثيراً .

السرعة Pace:

تؤدي زيادة السرعة إلى زيادة التشويق لدى المتفرج، خاصة في مشاهد الحوارات حيث يؤدي القطع السريع بين أكثر من شخص إلى بث شعور بتوقع حدوث شيء ما .

نقص المعلومات Lack of Information:

تعتبر تلك وسيلة جيدة للاحتفاظ بتشويق وفضول المتفرج، ويحدث هذا حين تحجب المعلومة عن البطل بينما يدركها المتفرج. فمثلاً حين يحمل الولد الصغير قنبلة في حقيبته المدرسية ، ويصبح معرّضاً للهلاك في أية لحظة دون أن يعرف .

المفاجأة Surprise:

تقع المفاجأة حينما تكون النتيجة مخالفة لتوقع المتفرج المبني على مقدمات الحدث ، وبالتالي تكون قادرة على أن تؤثر في المتفرج. وهذا في حد ذاته يجعل النتيجة مرضية للمتفرج ، ولكن لكي تكون المفاجأة فعالة يجب أن تأتي في سياق الأحداث بصورة منطقية ، ولا يصح أن تأتي مصادفة أو غير منطقية. غير أن المفاجأة لا يشترط أن تكون صادمة بالمعنى الحرفي للكلمة ، وإنما يكفي فقط أن تكون مخالفة لتوقع المتفرج[١]. وفي بعض الأحوال تكون أكثر تأثيراً إذا سارت في اتجاه معاكس تماماً لاتجاه التوقع ، مثل وقوع حدث سعيد في وقت يتوقع فيه المتفرج موقفاً حزيناً .

الطريقة التقليدية: تتلخص الطريقة التقليدية في خلق المفاجأة في الانتقال إلى لقطة غير متوقعة بالنسبة للمتفرج ، ويمكن إضافة لقطة أخرى أقرب بعدها ، وبهذه الطريقة يكون التأثير مضاعفاً لأن المتفرج إذا كان يتوقع اللقطة الأولى فلن يتوقع الثانية أبداً. ولكن يجب الانتقال إلى اللقطة الثانية في زمن لا يزيد عن الثانية الواحدة. في نفس الوقت يمكن أن يكون لجملة حوار غير متوقعة ، أو مؤثر صوتي نفس أثر الصورة .

---

(١) مصطفى النحاس: سحر الإخراج.

التشويق والمفاجأة معاً: كثيراً ما يتلازم استخدام التشويق والمفاجأة معاً لخلق تأثير قوي جداً ، وعادة ما يصيب هذا التحالف المتفرج بالتوتر المنشود فيظل مشدوداً للفيلم.

التوقيت : يعدُّ التوقيت عاملاً غاية في الأهمية لنجاح كل من التشويق والمفاجأة. فمثلاً يصيب التشويق بالملل إذا زاد عن الحد، لأن الأحداث لا تتطور في تلك الحالة بالسرعة الكافية. وعلى الناحية الأخرى فإن الإسراف في المفاجآت يصرف المتفرج عن متابعة الأحداث ، لأن القصة تتطور بإيقاع أسرع من المعتاد(١).رغم أن هذه القوالب قد أثبتت نجاحها في التأثير على المتفرج إلا أن المخرج يجب أن يفكر في طرق لكسرها لأنها أصبحت مكشوفة إلي حد ما بالنسبة للمتفرج .

العنف Violence:

يعتبر العنف من أكثر الوسائل نجاحاً في خلق التشويق والمفاجأة عند المتفرج. فتوقع العنف يخلق التشويق ، والحركة ذاتها تخلق المفاجأة إذا كانت مخالفة لتوقع المتفرج(٢). والتقنيات التالية تمكن المخرج من خلق العنف

---

(١) ميخائيل روم: أحاديث حول الإخراج، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع.

(٢) مصطفى النحاس: سحر الإخراج.

في الصورة، وتستخدم لجعل الحركة تبدو أكثر عنفاً مما هي عليه في الطبيعة .

القطع القافز : يحدث القطع القافز jump cut عندما تكون اللقطتان المتجاورتان غير متوافقتين تماماً، ويستخدم للإيحاء بالفجاجة من خلال خشونة القطع. وتتم هذه العملية بحذف عدد من الكادرات من الحركة في نهاية اللقطة الأولى ، وبداية اللقطة الثانية .

القطع عند لحظة الحدث: يمكن أيضاً الإيحاء بالعنف من خلال القطع إلى لقطة قريبة close up shot عند لحظة وقوع الحدث تماماً ، مثل القطع على فوهة ماسورة بندقية عند انطلاق الرصاصة بالضبط للتأكيد على عنف الحدث، أو القطع أكثر من مرة على البندقية مع الاقتراب منها في كل لقطة أكثر. ويستخدم هذا التكنيك خاصة إذا كان هناك تتابع في الأحداث داخل المشهد يسمح بتتابع القطع إلى لقطات أقرب، كجريمة قتل تنفذ باستخدام آلة حادة يطعن بها القاتل طعنات متتالية.

القطع مع تغير السرعة : يتم القطع هنا أيضاً عند الحدث، ولكن مع تغير سرعة حركة الموضوع المصور ، فتزيد في اللقطة التالية مباشرة ، أو تقل حسب المطلوب. ويكون هذا الأسلوب مناسباً تماماً عندما تكون الشخصية هي موضوع التصوير.

القطع مع تغير الموضوع : وهذه أيضاً طريقة مجربة للإبقاء على المتفرج في حالة إثارة دائمة ،عن طريق القطع إلى صورة مختلفة تماماً في اللقطة الثانية لكنها على علاقة ما بالأولى. مثلاً القطع من مضرب تنس يضرب الكرة إلى شخص يتلقى صفعة فيقع على ظهره. مثل هذا القطع سيكون مؤثراً بلا شك ، فرغم أن التكوين العام للّقطتين متشابه ، فإن الفارق الكبير بينهما يجعل تطابقهما صعباً .

التجميد المفاجىء للحركة : يمكن تجميد الحركة فجأة لفترة تعادل ٣ - ٤ كادر ثم العودة إلى الحركة عندها يتولد الإحساس بالعنف من هذا التجميد المفاجىء. ويعطي هذا التجميد صفة التعمد للفعل. وربما تكون اللقطة التالية عندئذ قطعاً قافزاً أو غير ذلك من أنواع القطع. اللقطة الذاتية : يمكن التعبير عن قسوة الفعل وعنفه من خلال لقطتين متتاليتين .الأولى لقطة ذاتية للسلاح المستخدم في جريمة على سبيل المثال ، والثانية للشخص والرصاصة تطيح به. وسوف يضيف الصوت بالطبع إلى التأثير الذي تصنعه الصورة. ويمكن استخدام نفس التقنية في لقطة تصور شخصاً يرتطم بشيء ما .

المزج : بعد مشهد عنيف يمكن العودة مرة أخرى للإيقاع الطبيعي من خلال مزج طويل ، تصاحبه حركة كاميرا بطيئة. ومثال ذلك استخدام المزج البطيء الذي

يتبع مشهد الحمَام الشهير في فيلم "Psycho" لهيتشكوك.

تشوه الصورة : تساعد تشوهات الصورة في التعبير عن عنف الحدث ويمكن تقديم ذلك دون الحاجة لأي خدع ، فمثلاً في فيلم Strangers on a Train يتم تقديم مشهد القتل من خلال انعكاسه على زجاج نظارة ، ويظل المتفرج يتابع الحدث من خلالها مما يسبب تشوهاً للصورة بشكل لا يتوقعه المتفرج. وقد تم تصوير المشهد في زمنه الواقعي وبدون أي قطعات متميزة ، لكن المشهد مع ذلك يصدم المتفرج لأنه لا يتوقع أن يأتي على هذا النحو(١) .

الفكاهة Humor:

يمكن أن تحتوي الفكاهة على عناصر من التشويق (تأخر الحدث) والمفاجأة (الذروة غير المتوقعة) معاً ، ولكن بدلاً من التوتر أو الصدمة اللّذَين يسببهما هذان الأسلوبان ، تبعث الفكاهة على الضحك لأن واحداً من هذه العناصر، أو أكثر ، يكون مشوهاً ومضطرباً. ومن الطبيعي أن الفكاهة يمكن توظيفها لخلق حالة من الترقب من خلال

---

(١) عبد الصمد سامي: المخرج وإبداعه.

لقطة رد فعل واحدة ، أو من خلال مشهد كامل ، حسب احتياج العمل[١] .

وفي الكوميديا الكلاسيكية يتم استخدام البناء الكوميدي المشهور الذي يعد "التأخير" delay عاملاً رئيسيّاً فيه ، ويحتوي على بناءين تمهيديين تتبعهما جملة حوارية قوية punch line يمكن أن ينتهي بها البناء ، أو تتبعه جملة أخرى أقوى تزيد من كم الضحك. ويجب الانتباه إلى أن الموقف الكوميدي يجب أن تعقبه فترة زمنية يستطيع المتفرج فيها التقاط أنفاسه ليعاود متابعة الأحداث مرة أخرى ، وإذا لم يحظَ المتفرج بهذه الفرصة فلن يتمكن من التقاط طرف الخيط مرة أخرى. يتطلب هذا إحساساً مرهفاً بالزمن ، الأمر الذي يجعل كتابة الكوميديا أمراً في غاية الصعوبة كما يقول دائماً معظم الكتّاب .

تنويعات الفكاهة :

– تعكس الفكاهة سخافات الإنسان وتستعرض مواطن ضعفه بشكل يثير الضحك أكثر مما يثير الغضب ، ومن مثيرات الضحك : تصرفات مثل الإساءة لشخص أو توجيه الإهانة له ، أو التصرفات التي تتسم بالتهور . ردود الأفعال: الحرج ، المفاجأة . سوء التفاهم وأخطاء

---

(١) محمود علي شبيب: بحث غير منشور، بغداد.

الهوية (أن يتم التعامل مع شخص على أنه شخص آخر بطريق الخطأ). المبالغة أو اللامبالاة، التغيير المفاجيء في السلوك، اللعب بالألفاظ والنكات، السخرية، المواقف الغريبة . جرعة الفكاهة: تعتمد جرعة المرح في السيناريو على كونه كوميديا صريحة ، أو دراما جادة ممزوجة بالفكاهة ، ولكن حتى المواقف الجادة يفضل أن تحتوي مسحة من المرح لتخفيف التوتر الذي يسود الفيلم ، كما أن وجود هذه المسحة من المرح يبرز جدية باقي المواقف لأنه يخلق نوعاً من المقارنة معها[١].

تأثير الفكاهة : تترك الفكاهة أثراً عميقاً لدى المتفرج، عندما يكون غير واعٍ باستخدام الفيلم لها كأحد أدوات الحكي .ويتأتى هذا بأن تخرج من تركيبة الشخصية ، بعيدة عن المجانية والاختلاق ، فعندها ستبدو الفكاهة جزءاً طبيعيّاً من نسيج المشهد .

الاستساغة : يجب أن تكون الفكاهة مستساغة لدى أغلب الثقافات المختلفة في العالم ليفهمها ويتجاوب معها أكبر عدد ممكن من المتفرجين .

---

(١) محمود علي شبيب: بحث غير منشور، بغداد.

تخفيف حدة التوتر: يعد تخفيف حدة التوتر من الاستخدامات الهامة للكوميديا. ومن الملاحظ أن المتفرج ربما يضحك بشكل لا إرادي في المشاهد ذات الشحنة الدرامية العالية لتخفيف حدة التوتر مما يفسد متابعته المرجوة للحدث. هذه المشكلة يمكن حلها بإضافة لمسة كوميدية مناسبة بعد مواضع التوتر أو المواقف التي تواجه فيها الشخصيات حرجاً شديداً ، فهذا يسمح للمتفرج بالضحك وتفريغ شحنة التوتر دون التأثير على تفاعله مع الحدث .



مشاهد الحوار الديناميكية
Dynamic Dialogue Scenes

تعتمد السينما المعاصرة كثيراً على الحوار ، لكنها في الأساس وسيلة اتصال بصري قبل كل شيء. لذلك يجب أن يجتهد المخرج في محاولاته جعل الحوار أبسط ما يمكن والصورة أكثر تعقيداً. ومع ذلك فهناك دائماً مشاهد حوار معقدة لا يمكن تجنبها ، وبالذات في أنواع معينة من الأفلام مثل الأفلام البوليسية ، والنفسية. في هذه الحالات يجب الموازنة بين الجانب البصري والحوار. وقد أصبحت الطريقة التقليدية لإخراج مشاهد الحوار (لقطة لاثنين - لقطة من فوق الكتف - لقطة قريبة) غير مرغوب فيها ومكررة [١].

والطريقة المثلى لتفادي الوقوع في هذا الفخ هو الإبقاء على الكاميرا أو الممثل أو كليهما في حالة حركة أثناء الحوار.

---

(١) عبد الله الشبلي: خطوات الإخراج السينمائي.

ويمكننا القول: إنّ مفتاح الحفاظ على حيوية أي مشهد حواري هو الإبقاء على حيوية الكادر من الناحية البصرية. وهناك عدة أساليب لتحقيق هذا .

١- الانشغال بشيء غير الكلام :

في الحياة الواقعية لا ينظر الناس إلى بعضهم عادة أثناء تبادل الحديث ، وإنما يتكلمون بينما هم منهمكون في عمل شيء ما. إلا إذا كانوا في موقف يتطلب هذا أو يفرضه ضيق المساحة مثلاً. وعلى الشاشة أيضاً يجب تحقيق هذا الشكل الواقعي عن طريق تحريك الكاميرا ومتابعتها لحركة الممثلين. ولا تضيف حركة الكاميرا والممثلين إلى واقعية المشهد فقط ، وإنما تساهم أيضاً في رفع درجة حيوية المشهد .

٢- الحركة ثم التوقف :

هناك أسلوب آخر لبثّ الحركة في الكادر أثناء الحوار ، وهو أن يمشي الممثل داخل الكادر ، ثم يتوقف لإلقاء جملة أو عمل رد فعل ، ثم يستأنف سيره مرة أخرى. ويمكن أن تكون هذه الحركة مثيرة جدّاً على المستوى البصري إذا تم تنفيذها بشكل جيد ، سواء كانت حركة بسيطة مثل حركة شخص يتفرج على مجموعة صور على الحائط ، أو أكثر تعقيداً مثل شخص يتابع ولداً يحبو

مثلا. ويجب أن يختار المخرج الحركة التي تعبر عن المشاعر التي تسود المشهد.

٣- الدخول والخروج من الكادر :

في هذه الطريقة يدخل الممثل إلى الكادر ويخرج منه بينما المشهد يتطور في مساره الطبيعي. وبالإضافة إلى الديناميكية التي يكتسبها المشهد ، تثير هذه الحركة فضول المتفرج حول سبب هذه الحركة ونتائجها. ومن الأمثلة في هذا ما ابتكره المخرج الأمريكي الشهير وودي آلان وأطلق عليه: الشاشة الخاوية. وربما يبدو هذا متعارضاً مع حيوية اللقطة ، إلا أن اللقطة تكون شديدة الحيوية في خيال المتفرج الذي ينتظر بشوق عودة الممثلين إلى الكادر .



مشاهد الحوار الجماعي Group Dialogue Scenes

تسمح مشاهد الحوار الجماعي بفرص كبيرة للتنويع البصري ، حيث يمكن أن يتخذ الممثل أوضاعاً عديدة ، طبقاً لزاويته بالنسبة للكاميرا ووضعه الجسماني ، والمستوى الذي يقف فيه أمام الكاميرا. وبالإضافة لهذا فإن اللقطات نفسها قد تشمل أكثر من تكوين لمجموعة الممثلين. وتتطلب هذه المشاهد حرصاً كبيراً في إخراجها حتى لا تغلق الحركة زاوية الرؤية أمام المتفرج .

الشخصية الرئيسية :

تعد الشخصية الرئيسية في لقطات الحوار الجماعي هي مفتاح إخراج هذه اللقطات ، فيساعد وجودها على ضبط إيقاع الحوار ، ويكون موضعها إما وسط باقي الشخصيات ، أو على حافة تكوين المجموعة. وفي بعض الأحيان لا تكون الشخصية الرئيسية واضحة تماماً. هنا يجب تحليل المشهد للوصول إلى معرفتها ، وإذا كان

هناك شخصيتان بنفس القوة في المشهد يجب الفصل بينهما لعمل توازن في التكوين .

اللقطات الرئيسية :

من المفيد جداً استخدام الأشكال الهندسية في التخطيط لوضع مجموعة من الممثلين في اللقطات الرئيسية. فمثلاً إذا كان هناك ثلاثة أشخاص في الكادر ، يمكن أن يكون وقوفهم على شكل مثلث يشغل كل ممثل منهم النقطة الوهمية عند أحد رؤوس هذا المثلث. ومن السهل في هذه الحالة عكس وضع الكاميرا ، وبالتالي زاوية اللقطة .

هناك أيضاً أشكال أخرى يمكن استعمالها مثل المستطيل أو الأشكال البيضاوية ، أو الخط المستقيم. وإذا كان الشكل الوهمي الذي يربط الممثلين هو الخط المستقيم ، فيفضل أن يتخذ وضعاً قطريّاً لإعطاء الإحساس بالعمق ، لأن الوضع الأفقي يفقد الصورة عمقها.

القطع إلى لقطات قريبة:

بعد اللقطة التأسيسية في بداية المشهد ، من الأفضل أن يتم القطع إلى لقطات قريبة لخلق تنوع بصري في المشهد. ويمكن تصميم المشهد في هذه الحالة على أساس توزيع الحوار على الشخصيات .

وهناك ثلاث وسائل لتقسيم المجموعة بهذا الشكل :

١- خلق مجموعات أصغر :

يمكن تقسيم المجموعة الأصلية إلى مجموعات أصغر ، والقطع بين هذه المجموعات بالتبادل ، فمثلاً إذا كان هناك ستة ممثلين يمكن تقسيمهم إلى مجموعتين؛ كل منها يتكون من ثلاثة أفراد .

٢- القطع على الشخصية الرئيسية :

– أي أن القطع يتم إلى هذه الشخصية ثم إلى باقي المجموعة من ناحية أخرى. وتصلح هذه الطريقة عندما يكون شخص واحد يخاطب مجموعة من الأشخاص ، أو يرأسهم .

٣- القطع على كل شخصية منفردة :

أي القطع من شخصية لأخرى كلّ على حدة. وتستخدم هذه الطريقة عندما يكون عدد الشخصيات التي تتبادل الحوار ليس كبيراً .ويمكن أيضاً القطع على رد فعل ممثل بينما الآخر يلقي جملته .

الحركة :

لبعث الحيوية في مشاهد الحوار الجماعي يجب

استغلال حركة الممثلين أو الكاميرا لإعادة تكوين الكادر بصريّاً باستمرار. والأفضل أن يتم الحفاظ على بساطة الحركة في كل لقطة. إذ يمكن مثلاً أن يمشي شخص واحد حول مجموعة ، أو تتحرك الكاميرا حول المجموعة كلها. وبهذه الطريقة تكون الحركة بسيطة وحيوية في نفس الوقت. هذا الأسلوب تم استخدامه في مشهد الحفلة في فيلم "Notorious" لهيتشكوك .



مزيد من التأثير على المتفرج

هناك بعض الخدع التي يستخدمها المخرجون لخلق حالة شعورية معينة في المشهد ، ومنها :

- **القسوة :**

يمكن الإيحاء بالقسوة من خلال استخدام عدسة التليفوتو في تصوير الموضوع ، حيث تقوم هذه العدسة بضغط مقدمة الكادر وخلفيته ، مما يجعل الموضوع يبدو وكأنه يتقدم ببطء شديد[١].

- **الجمال والرومانسية :**

بدلاً من استخدام القطع للانتقال من لقطة لأخرى يستخدم المزج بنعومة مرة أو أكثر في المشهد.

(١) عمر الحداد: سحر الإخراج وجماله.

- الخطر :

لإقناع المتفرج بوجود خطر وشيك يجب استعراض هذا الخطر قبل ظهوره ، فمثلاً يمكن تصوير شخص شرير وهو يستخدم سلاحه في عدوانية قبل أن تبدأ المطاردة بينه وبين البطل.

- القلق الغامض :

تولد أصوات الانفجارات البعيدة ، أو الطبول ، أو أصوات المجاميع نوعاً من القلق غير المفسر لدى المتفرج.

- التأكيد :

يمكن التأكيد على مواصفات الشخصية من خلال التضاد والتشابه في آن واحد. إلا أن التضاد يعد الوسيلة الأقوى ، لأنه يوضح المقصود بشكل أسرع وأكثر تأثيراً. وقد استخدمت الطريقتان في فيلم "تايتانيك" حيث تم توضيح ثراء البطلة عن طريق مظاهر الثراء المحيطة بها في بعض المشاهد من ناحية ، ومن خلال المقارنة بين حالها وحال ركاب الدرجة الثالثة من ناحية أخرى .

- الإحساس بالذنب :

تتسبب ضغوط الصراع الدرامي أحياناً في ارتكاب الشخصيات لأفعال لا يمكن أن يقترفوها في الأحوال الطبيعية. وعندما يكون اندماج الشخصية قوياً ، يمكن أن يتورط المتفرج معها ويوافق على ذلك الفعل ، لكنه يعود ويشعر بالذنب. وقد كان هيتشكوك معروفاً باستغلال هذه الطريقة في جذب المتفرج ، في أفلام مثل "قارب النجاة" عندما يقتل أبطال الفيلم جاسوساً نازياً بدلاً من أسره.

- اللحظات المشحونة عاطفياً :

وهي لحظات تكون العاطفة فيها متوهجة بالنسبة لشخصيات الفيلم والمتفرجين معاً، وهي من المشاهد الكلاسكية المستدرة للدموع، وغالباً ما تجمع شخصيات بشكل ما على خلاف ، ثم يقوم أحدها بفعل بطولي يجمعها معاً مرة أخرى .. والمفتاح إلى هذا النوع من المشاهد ليس فقط في كيف تصرف البطل ،ولكن يرجع إلى ردود فعل الشخصيات الثانوية ،خاصة إذا كان يحاول أن يكون قوياً، أو يحارب الدموع .. ومن الأمثلة الهامة على هذه المشاهد مشهد النهاية في فيلم الموتيفة :"Brian's Song"

وهي عبارة عن فكرة يتم تكرارها بصرياً أو سمعياً

خلال الفيلم. ويمكن استغلالها للدلالة على شخصية أو موقف أو موضوع معين، أو لاستدعاء أيّ منهما. وهناك العديد من أشكال الموتيفات البصرية تستخدم فيها زاوية الكاميرا ، واللون ، والتكوين. ومن الموتيفات السمعية الشهيرة الموتيفة الموسيقية في فيلم د. زيفاجو ، والتي كانت تسمع كلما عاد البطل بذاكرته إلى الماضي[١].

مرور الزمن :

ربما يتسبب التعبير عن مرور الزمن ، خاصة في الأماكن الضيقة نسبيّاً في إثارة الملل عند المتفرج. ويمكن تفادي هذا من خلال استخدام المزج المتكرر ، مع تغيير زاوية الكاميرا باستمرار. وبهذا يظل الكادر محتفظاً بحيويته من الناحية البصرية، أثناء التعبير عن مرور هذا الزمن. ومن الأفضل تحاشي التركيز على شيء واحد للتعبير عن مرور الزمن مثل ساعة حائط ، أو شمعة تحترق وتقصر مع الوقت ، فهذه الأمور كلها استهلكت سينمائيّاً منذ وقت طويل .

---

(١) مصطفى النحاس: سحر الإخراج.

- **الشخصية المضطربة :**

هناك عدة طرق للتعبير عن اختلال الحالة العقلية لشخصية ما:

١- **مؤثر الغالق البطيء** : يؤدي ضبط الغالق الخاص بالكاميرا على سرعة بطيئة إلى صورة مشوشة تعبر عن اضطراب العالم من وجهة نظر الشخصية. وقد تم استخدام هذا المؤثر البصري في مشاهد المعارك في فيلم "إنقاذ الجندي ريان" من إخراج ستيفن سبيلبرج .

٢- **مزج جزء من الكادر** : وفيه يتم مزج عنصر أو أكثر من عناصر كادر، مما يسبب تأثيراً غريباً يمكن استخدامه للتعبير عن عدم الاستقرار النفسي. وهناك عدة تنويعات على هذا المؤثر ، فكما يمكن أن يختفي أحد عناصر الكادر تدريجيّاً ، يمكن أن يظهر عنصر ما تدريجيّاً أيضاً ، أو ينتقل عنصر تدريجيّاً من مكان في الكادر إلى مكان آخر، أو يتغير حجم هذا العنصر تدريجيّاً أيضاً فيصبح أكبر أو أصغر. وأخيراً يمكن أن يبدو العنصر وكأنه يبتعد عن الكاميرا أو يقترب منها ببطء.

ويتم عمل هذه التأثيرات عن طريق تصوير العنصر الذي سوف يتم تحريكه في عدة تكوينات مختلفة اختلافاً طفيفاً، ثم مزجهما معاً في عملية المونتاج. كما يمكن عمل تأثير مشابه من خلال تجزيء اللقطة الواحدة إلى عدة

أجزاء ، ثم إعادة تركيبها باستخدام المزج ، وتكون النتيجة الإحساس ببطء شديد في الحركة .

٣- **حركة التتبع** (Dolly) مع تغيير البؤرة : لقد أصبح تغيير بؤرة العدسة للدلالة على اضطراب الشخصية أسلوباً مستهلكاً ، وبدلاً منه يمكن استخدام حركة الكاميرا التي تقترب من الشخصية أو تبتعد عنها أثناء تغير بؤرة العدسة، فتعطي بعداً جديداً للصورة .ومن الناحية التقنية يمكن تنفيذ هذه الطريقة بتأخير تغير ضبط العدسة أثناء حركة الكاميرا .

٤- **زاوية الكاميرا المائلة** : تبدو الصورة غير طبيعية عند التصوير بزاوية مائلة ، لذا يمكن استخدامها للتعبير عن بيئة ، أو حالة غير طبيعية لشخص .

٥- **الألوان** : يمكن أن تعبر درجات اللون ، والألوان المتناقضة ، وملمس الأسطح المصورة عن الحالة الذهنية للشخصية. فمثلاً يمكن أن توحي الألوان الباردة بالعزلة التي تعيشها الشخصية .

ومن العوامل المؤثرة في توجيه نظر المتفرج ، وبالتبعية توجيه انتباهه :

١- **الحركة** : تعتبر الحركة في حد ذاتها عنصراً هامّاً في تكوين اللقطة ، ربما يفوق بقية العناصر إذا كان

بالقوة الكافية. ويمكننا تعريف الفيلم السينمائي مقارنة بالصورة الفوتوغرافية بأنه مجموعة من الصور في حالة حركة دائمة ، سواء كانت ناتجة عن حركة الكاميرا ، أو الموضوع المصور ، أو الاثنين معاً. وتكون الحركة جذابة للغاية للعين إذا كانت مبررة وقوية ، إلى حد أنه يمكنها التغطية على أية مشاكل أخرى في تكوين الكادر[١] .

والحركة الأفقية التي يعبر فيها الموضوع الشاشة بسرعة هي أكثر حركة يمكنها جذب انتباه المتفرج ويأخذ نفس القدر من الاهتمام التحرك من خلفية الكادر إلى أمامه قطريّاً. وإذا تزامنت الحركتان معاً ، فسوف يحوز الموضوع الأكبر حجماً في الكادر والأسرع ، قدراً أكبر من انتباه المتفرج ، أو سيتوزع اهتمام المتفرج بينهما بالتساوي. لكن هناك استثناء يخص قدرة الحركة بوجه عام على جذب الانتباه. فمثلاً إذا كانت كل العناصر في الصورة في حالة حركة ، عدا عنصراً واحداً ، يكون هو الأقرب إلى جذب انتباه المتفرج. وينطبق هذا الاستثناء أيضاً على الموضوع الذي يتحرك في اتجاه معاكس لحركة مجموعة ضخمة من الموضوعات ، مثل رجل يحاول شق طريقه مواجهاً حشوداً من الناس تهرب من حريق مثلاً .

---

(١) عادل يحيى: فن الإخراج السينمائي.

ولا يقل شكل الحركة أهمية عن شكل الموضوع نفسه داخل تكوين اللقطة ، فمن الممكن أن يتحول تكوين جيد ثابت إلى تكوين غاية في السوء بمجرد أن يتحرك الموضوع المصور إذا لم تكن حركته مرسومة مسبقاً ومحددة بدقة ، لذا يجب أن تتحدد بداية ونهاية الحركة ، والطريق الذي سيسلكه في كل لقطة. لذلك أثناء تصوير مشهد من عدة لقطات لموضوع يتحرك بسرعة ، يجب على المخرج أن يراعي تكرار نهاية الحركة التي تحدث في اللقطة الأولى في بداية اللقطة التالية ، لأن عين المتفرج تميل إلى الاحتفاظ بالجزء الأخير من الحركة الأولى، لذا يجب أن تبدأ حركة الموضوع في اللقطة الثانية من نفس المكان الذي توقفت عنده الحركة في اللقطة الأولى (تكرار الحركة) ، سواء كانت وسيلة الانتقال هي القطع ، أو المزج. .

كما يجب على المخرج أيضاً استبعاد أية حركة غير هامة في اللقطة ، حتى لا تشتت انتباه المتفرج وتحوله عن النقطة المطلوب النظر إليها[١]. فكلما كانت اللقطة أكثر ثباتاً كلما كانت أية حركة بسيطة ملحوظة .

ومن الممكن أن تضيف حركة الكاميرا أيضاً إلى الطاقة

---

(١) عبد الصمد سامي: المخرج وإبداعه.

الحركية للقطة ، ولكن يجب أن يكون هناك في دراما اللقطة ما يدفع الكاميرا إلى التحرك ، كما لا يجب أن يتم تحريكها بدون مبرر .

٢- **الإضاءة** : يجذب الموضوع المضاء بشكل أقوى عين المتفرج أكثر ، كما أن الألوان الفاتحة تجذب العين أكثر من الداكنة. فعلى سبيل المثال يمكن أن يجذب شخص يرتدي ملابس بيضاء ويمتطي جواداً أبيض العين ، حتى إذا كان محاطاً بعشرات الأشخاص في نفس الحجم والوضع داخل الكادر[١]. وكلما كانت إضاءة المشهد خافتة، كلما كان إدراك المتفرج للنقطة المضيئة أكبر؛ إلا أن هذه القاعدة تنعكس إذا كانت خلفية الصورة شديدة البياض ، مثل أرض مغطاة بالثلوج ، حيث يكون الجزء الداكن في الصورة هو الأقرب لإدراك المتفرج .



(١) فن الاخراج السينمائي / عادل يحيى..

المخرج والممثل: اختيار وتوجيه الممثل

مقدمة:

يعتقد كثير من السينمائيين أن أهم وظيفة للمخرج هي استخراج أداء جيد من ممثليه. وتعتمد هذه النظرية على أن المتفرج يغفر أية أخطاء فنية إذا كان الأداء التمثيلي مقنعاً ومؤثراً[١]. وفي المقابل فإن الجمال الفني في تكوين الكادر ، والإضاءة ، وحركة الكاميرا قد لا تعني شيئاً بالنسبة للمتفرج إذا كان الأداء ضعيفاً. لذلك يجب أن يحاول المخرج الناجح تعديل أسلوبه فيما يختص بالجانب التمثيلي ليتناسب مع أسلوب الممثل في العمل للوصول إلى أفضل النتائج .

---

(١) المخرج وابداعه / عبد الصمد سامي..

أسلوب المخرج وأداء الممثل:

في الأحوال المعتادة ، يقوم المخرج بشرح رؤيته للشخصية التي سيقوم الممثل بتمثيلها، تاركاً له فرصة الرجوع إلى مصادره الخاصة للوصول إلى الطريقة المناسبة في تجسيد الشخصية. بعد ذلك يعمل الاثنان معاً لتحسين الأداء. وإذا ظهر خلاف في الرؤية بين الممثل والمخرج ، عندها يجب أن يتناقشا سويّاً للوصول إلى رؤية واحدة. ومع ذلك فالقرار النهائي يعود إلى المخرج وحده[١].

وهناك ظروف يكون من المهم أن يفرض المخرج فيها أسلوباً في الأداء على الممثل ، فمثلاً عند التعامل مع ممثلين غير مدربين يتحول المخرج إلى معلم ، ويكون عليه الانفصال عن أسلوبه الشخصي في التمثيل. وفي الحالات التي يجد فيها الممثل ذو الخبرة مشكلة في الأداء ، فسوف يكون في الأغلب مستعدّاً للاستماع إلى نصائح المخرج واقتراحاته .

وللحصول على أفضل أداء للممثل يجب اختيار أفضل الطرق لتحفيزه على تقديم كل ما لديه. ومن القواعد التي

---

(١) مصطفى النحاس: سحر الإخراج.

يجب مراعاتها بتوجيه الممثل بأسلوب يشجعه على أن يكون إيجابياً ومطوراً لأدائه.

ورغم ما قد يبدو في هذا من مبالغة ، فإن اللغة التي يستخدمها المخرج في توجيه الممثل قد تغير كثيراً من النتائج التي يحصل عليها. وأول ما يجب تفاديه هو أن يطلب من الممثل بشكل مباشر تعبيراً معيناً ، كأن يقال له مثلاً : حاول أن تبدو أكثر غضباً. هذا الشكل من التوجيه ربما يتسبب في أن يفتعل الممثل التعبير المطلوب. والأفضل أن يحاول المخرج تركيز توجيهاته على الأسلوب الذي سيؤدي به الممثل ، وليس على النتيجة التي يريدها من الممثل. ويعني هذا استخدام أسلوب مختلف في مخاطبة الممثلين والتركيز على ما يساعدهم فعلياً في عملية توليد المشاعر المطلوبة بداخلهم. فمثلاً إذا كان الموقف التمثيلي هو لزوج وزوجة يتشاجران ، والزوج يسخر من زوجته. فبدلاً من إخبار الممثلة أنها يجب أن تغضب ، يمكن تحفيزها بتحريضها على جعله يتوقف عن السخرية منها ، من خلال جمل مثل :"لا تسمحي له بالسخرية منك" وترك اختيار الوسيلة لها. هذا الأسلوب يدفع الممثل للتفكير في تركيبة الشخصية التي يجسدها ، ومحاولة استخراج هذه المشاعر من بين مفرداتها .وعند فشل كل الحلول الأخرى ، يلجأ المخرجون إلى حلول جذرية للوصول إلى الأداء المطلوب،

ولا تحظى هذه الحلول غالباً برضاء الممثلين ، كاستفزاز الممثل على المستوى الشخصي ليتمكن من الأداء الغاضب الذي يريده المخرج مثلاً .لذلك لا بد أن يتعامل المخرج مع الممثل بنفس حرصه على التعامل مع العناصر البصرية ، ويتطلب هذا بالطبع فهماً جيداً لطبيعة الحرفة. ورغم تنوع مشارب الممثلين ، فإن جميعهم يستخدم واحدة من طرق أداء ثلاث.



مذاهب الأداء التمثيلي

هناك ثلاث مدارس رئيسية في التمثيل. الأولى هي المدرسة الكلاسيكية ، والتي يطلق عليها أحياناً المدرسة الفرنسية ، أو القديمة. وتعتمد هذه المدرسة بشكل مطلق على قدرات الممثل الذي يقرر بنفسه الطريقة المناسبة في الأداء والتي تتطابق مع السلوك المتوقع من الشخصية ، ولا تعترف بأي دافع، أو محرك من خارج المشهد. ومن هذه المدرسة الممثل الإنجليزي العالمي لورانس أوليفييه .

وعلى طرف النقيض من هذه الطريقة ، نجد المدرسة الأسلوبية في الأداء، ويعتمد فيها الممثل على نفسه كمصدر أساسي ، أكثر من السيناريو ذاته. فبدلاً من "تقليد" الشخصية الخيالية الموجودة في السيناريو ، يقوم الممثل بالبحث عن مشاعر مشابهة داخله ، ثم التصرف (التمثيل) على أساسها ليتحول هو نفسه إلى الشخصية. ومن أنصار هذه الطريقة مارلون براندو ، آل باتشينو .

وهناك واقعة شهيرة توضح الفارق بين هاتين المدرستين في الأداء. فأثناء تصوير فيلم "العداء" The Marathon Man كان الممثل داستين هوفمان الذي يضطلع بدور البطولة ، والذي ينتمي إلى المدرسة الأسلوبية في الأداء ، يقوم بممارسة بعض الطقوس التي تساعده على الدخول إلى الشخصية. وفي أثناء تصوير أحد المشاهد كان هوفمان يجري حول موقع التصوير قبل كل لقطة ، وكان الممثل لورانس أوليفييه الذي يشترك معه في البطولة يراقب ما يحدث ، وفجأة وجه حديثه إلى هوفمان قائلاً: "هل جربت أن تمثل يا بني بدلاً من هذا الذي تفعله"؟

هذه الحكاية الطريفة تجرنا إلى بعض التحفظات حول المدرسة الأسلوبية ، فهناك بعض النقاد الذين يرون أن هذا الأسلوب يأخذ الممثل بعيداً عن الموضوع الأصلي ، وتضفي نزعة عاطفية أكثر مما ينبغي على أداء الممثل. ولهذا ظهرت طريقة ثالثة تتوسط الطريق بين المدرستين، وتعتمد على الأسلوبية أيضاً ، ولكن بتوسيع مفهومها لخلق نوع من التوازن .

وقد اتبع المخرجون نفس خط التطور بالنسبة للمدارس التمثيلية ، فبينما نجد مخرجين كلاسيكيين مثل هيتشكوك لا يعتقدون في الدافع الداخلي المحرك للممثل ، نجد

مخرجين آخرين مثل إليا كازان ، وجون كازافيتيس يعتنقون المدرسة الأسلوبية. أما الأجيال الأحدث من أمثال سبيلبرج فتستخدم أسلوباً يوازن بين الممثل واحتياجات السيناريو .

الأداء التلقائي:

يُعدُّ قسطنطين ستانسلافسكي أبا الأداء التمثيلي الحديث ، وتعتمد نظريته في التمثيل على فكرة أن الممثل الناجح يقوم بعمل الفعل المطلوب منه بشكل تلقائي ، ولا يتظاهر بأنه يقوم بعمله. وبمعنى آخر ، فإن الممثل الجيد يتصرف على نحو غريزي أثناء الأداء ، كما لو أنه يقوم به للمرة الأولى .

وقد كانت نظرية ستانسلافسكي محل اهتمام وترحيب واسعين ، لأنها فتحت أفقاً رحباً أمام الممثلين للبحث عن محفزات للأداء خارج حدود المشهد المكتوب (أي داخلهم هم أنفسهم) وقد اكتشف ستانسلافسكي في مرحلة مبكرة من أبحاثه حول التمثيل أن الممثلين ابتكروا مجموعة من الإيماءات، والحركات لأغراض مسرحية ، وقد مارس هو نفسه هذه الطريقة في الأداء ، لكنه سرعان ما تحرر منها بعد أن اكتشف نتائجها المتكلفة. ثم أدرك فيما بعد أن أية إيماءة يجب أن تكون صادرة عن إحساس حقيقي لتبدو تلقائية. وبمعنى آخر يجب أن يقوم الممثل

بالحركة لأنه مضطر للقيام بها ، ولا يملك سوى هذا ، وليس لأنها تعجب المتفرجين .

وقد أطلق على هذا الأسلوب "الأداء التلقائي" ، ورغم ما تنطوي عليه التسمية من تعارض ظاهري ، حيث تعتمد الفنون – وخاصة المسرح والسينما – بالأساس على الخيال، إلا أن الشيء الحقيقي الذي قصده ستانسلافسكي هو مشاعر الممثل ، وذكرياته وقدراته الإبداعية ، فالحوار الذي يلقيه الممثل يتحول إلى ترجمة لمشاعر داخلية يحسها بالفعل. ويعطي هذا الفرصة للممثل من ناحية أخرى لبناء شخصية متكاملة ، بدلاً من أن يقتصر دوره على مجرد الأداء العادي للحوار .

يعد الانطلاق من المشاعر الداخلية الصادقة هو أساس أسلوب ستانسلافسكي. وتعد هذه الفكرة هي الخط العريض الذي يرتكز عليه هذا الأسلوب ، والذي تطور فيما بعد مع معلم التمثيل الشهير لي ستراسبرج .

تدريب الممثل :

في منهج ستانسلافسكي اعتمد تدريب الممثل على:

- **الاسترخاء** : إذا كان أداء الممثل يعتمد أساساً على إحساسه الداخلي ، وتفاعله مع الممثلين الآخرين ، فيجب أن يكون هذا الممثل حساساً في استجابته لما يجري

حوله. وقد لاحظ ستانسلافسكي أن التوتر الجسدي والذهني يؤثر على هذه الحساسية[١].

ولتوضيح مدى تأثير الإجهاد البدني والذهني على الحساسية والقدرة على الاستجابة، حاول أن تسترجع بعض ذكريات الطفولة وأنت تقوم برفع ثقل ما. عندها سوف تجد هذا في منتهى الصعوبة لأن طاقتك ستكون مشتتة في أكثر من جهة. كما أن التفكير لن يكون الشيء الوحيد الصعب في هذه الحالة ، فالكلام نفسه يصبح صعباً. هذا المثال يوضح تماماً كيف يمكن أن يؤثر الإجهاد البدني على استجابة الجسد والمخ.

لذا فأول خطوة في العملية التمثيلية سواء كان في مرحلة التدريب ، أو الأداء هي الاسترخاء. ويشبه ستراسبرج عملية الاسترخاء بعملية ضبط الآلة الموسيقية قبل العزف عليها. فمن المعروف أن الآلة لن تصدر الأصوات المطلوبة إذا لم تضبط ، بصرف النظر عن مهارة العازف. وغالباً ما يحاول الممثلون تقليل التوتر من خلال تمارين الاسترخاء التي ينفذونها مع كل جزء من أجزاء الجسم على حدة .

---

(١) عمر الحداد: روائع الإخراج وجماله.

- **التركيز** : الاسترخاء يجعل الممثل مستعدّاً للتركيز ، الذي يعدّ همه الأساسي. وتتضمن هذه المرحلة التركيز على موضوع بعينه أو مشكلة محددة يختارها الممثل بنفسه. ويخدم هذا عدة أغراض : **أولاً**، يعزل الممثل عن التشويش الخارجي. **ثانياً** ، يحرر العقل ليتمكن من خلق الحقيقة المتخيلة المطلوبة لأداء المشهد . **ثالثاً**، يعلم الممثل التركيز على الحدث الذي يقع في اللحظة التي يؤدي فيها، بما يسهم في تفعيل خدعة التمثيل التلقائي .

كذا تمرن تدريبات التركيز الممثل على إعادة خلق موقف أو موضوع ، مصحوباً بخبراته النفسية والحسية. فمثلاً إذا قرر ممثل أن يتدرب على التركيز على فنجان من القهوة ، فبعد أن يستعمل فنجاناً حقيقيّاً من القهوة ، يحاول أن يستعيد هذه الخبرة ، بدءاً من وزن الفنجان ، وملمسه ، وانتهاءً بالسخونة التي يسببها هذا الفنجان الخيالي. ويعدّ هذا تدريباً على إعمال ذاكرة الحواس ، ويدفع الممثل إلى التركيز على موضوع محدد من زاوية معينة. وهناك تدريبات أخرى لذاكرة الحواس تتضمن استعادة لحظة إنسانية شخصية ، والتصرف بطريقة حيوانية غريزية ، وهذا التمرين الأخير يفيد في إزالة كثير من العوائق والمرشحات التي تمنع التصرف بشكل تلقائي في الحياة اليومية ، ومن باب أولى في الأداء التمثيلي .

- **التلقائية** : تبدو الشخصيات الواقعية، وكأنها تعيش حياة داخلية متصلة من المشاعر والأحاسيس والأفكار، التي تكمن خلف جمل الحوار. ويخلق هذا إحساساً بأن تصرفات هذه الشخصيات تلقائية. ولكن عندما يفكر الممثل في الحركة التالية التي سوف يقوم بها يحدث خلل في انسياب الأداء، لذا يجب أن يعتمد الممثل على المشاعر أكثر من العقل حتى تكون النتيجة طبيعية، وتكون العملية التمثيلية هنا أسهل حيث لا تكون هناك حاجة للتفكير في الحركة القادمة التي سوف يقوم بها الممثل بشكل تلقائي.

وهناك العديد من التمارين التي تساعد الممثل على التخلص من التفكير الواعي ، والأداء بتلقائية أكثر. فمثلاً من الممكن أن يتبادل ممثلان جملاً حوارية تافهة مراراً حتى تفقد هذه الجمل معناها تماماً ، أو أن يتحاور أحد الطرفين مع الآخر مستبدلاً الكلمات بأصوات غير مفهومة، ويكون على الممثل الآخر أن يبحث عن سبب يجعله يقوم برد فعل على ما ينطق به زميله دون انتظار لمفتاح الحوار المعتاد .

ومن أفضل التمارين أيضاً لتنمية التلقائية ، أن يقوم الممثل بارتجال مشهد. وحيث إنه لا يوجد سيناريو مكتوب، فسوف يختلق الممثل سلسلة من ردود الأفعال التي تساعد على تعزيز الجانب التلقائي في أدائه .

- **التوقيت** : مر ستانسلافسكي بتجربة في مقتبل حياته التمثيلية استطاع أن يستفيد منها كثيراً ، فقد قام بالتمثيل في إحدى المسرحيات ، وأحس بعد أداء دوره أن الجمهور كان مفتوناً به ، ثم اكتشف أن الحقيقة مختلفة تماماً عن هذا ، لأنه أسرف دون أن يدري في استخدام الإيماءات وخلطها بالجمل المكتوبة بشكل افتقد إلى تنظيم ردود الأفعال. والمفترض أن يعمل الممثل لحظة بلحظة ، وينظم انفعالاته حسب الموقف الذي يمر به في هذه اللحظة ، تماماً مثل الموسيقيّ الذي يلتزم بالنوتة ، ويعزف كل نغمة في اللحظة المناسبة فقط. ولكن في نفس الوقت لا يجب أن يحدث هذا التغيير في الإحساس بشكل واعٍ ، وإنما كنتيجة لاستغراق الممثل في الحالة الشعورية للشخصية بالشكل الصحيح .

- **التحضير** : يجب أن يمر الممثل بمرحلة التحضير قبل أن يبدأ بتمثيل المشهد ، وهدفها أن يدخل الممثل إلى المشهد، وهو في الحالة الشعورية المطلوبة ، وبالدرجة المضبوطة .ولا يستغرق تحضير الممثل سوى الفترة اللازمة ليبدأ في التمثيل ، ولا يجب أن يطول لأكثر من ذلك ، ثم يبدأ تفاعل الممثلين معاً .

ففي الحياة اليومية تؤثر الخبرة السيئة أو الحسنة على مزاج الإنسان وسلوكه ، وتحضير الممثل أمر مشابه

أيضاً ، ولكن الخبرة تنبع ، أو يتم استدعاؤها من داخل الممثل. ويتم أحياناً تشبيه هذه العملية بأحلام اليقظة ، حيث إنّ الممثل ينتقل خلالها من عالم لآخر ، ومن حالة شعورية لحالة أخرى مختلفة ، وربما متناقضة. وتعتبر هذه المرحلة أصعب مراحل التمثيل بوجه عام.

وهناك أسلوبان لتحضير الممثل لأداء مشهد ،يمكن الاستعانة بأي منهما للوصول إلى النتيجة المرجوة :

١- **الذاكرة الانفعالية** : يعتبر ستانسلافسكي رائد استخدام الذاكرة الانفعالية في تحضير الممثل ، وقد اعتمد في هذا على استدعاء الخبرات السابقة المشابهة للموقف الذي يعبر عنه المشهد(١). فمثلاً إذا كان الموقف في المشهد يستدعي الخجل ، يحاول الممثل استدعاء موقف من حياته شعر فيه بالخجل ، قبل أن يبدأ في التمثيل ، ثم يدخل الممثل في المشهد وهو يحمل هذه الشحنة الشعورية. لكن هذه الطريقة قد تكون غير مجدية في بعض الأحيان ، إذا كان الممثل يفتقد للخبرة المماثلة في حياته ، كما أن هذه الخبرات تستخدم لعدد محدود من المرات قبل أن تفقد تأثيرها. وقد أثارت هذه الطريقة الكثير من المناقشات حول مدى كفاءتها .

---

(١) مصطفى النحاس: سحر الإخراج.

٢- **الافتراضية** : يقال: إنّ الممثل وصل إلى مرحلة الصدق عندما يعتقد في الحقيقة التي يفترضها المشهد. لأن هذا الصدق هو الجسر الذي يربط بين الممثل، والشخصية التي يقوم بأدائها. ولمساعدة الممثل على الوصول إلى حالة الصدق هذه ، طور ستانسلافسكي أسلوباً سمّي "الافتراضية" ويعتمد على أن يتصرف الممثل كما لو كان شيئاً ما يحدث فعلاً.

فمثلاً إذا كان من المفترض أن يدخل الممثل إلى حجرة وهو في حالة فزع ، فيمكن أن يتخيل أنه يدخل إلى مكان تحيطه كائنات مفترسة من كل جانب. ويرتكن هذا بالأساس على قدرة الممثل على استخدام خياله .

وتتمثل فوائد البروفات في أنها تكرار لعملية التحضير لتصبح المشاعر قريبة من الممثل حتى يتمكن من استعادتها قبل أداء المشهد بسهولة وبسرعة. أما إذا توقفت الوسيلة المستخدمة لتحضير الممثل عن عمل مفعولها ، فيجب أن يتم تغييرها فوراً .

هناك مواصفات أساسية لعملية تحضير الممثل يجب الحفاظ عليها ، وهي :

١- **البساطة** : الهدف من عملية تحضير الممثل هو استدعاء المشاعر. ويجب الحفاظ على هذه العملية في

أبسط صورة ، وإلا فسوف تتحول من عملية لتنشيط ذاكرة المشاعر، إلى عملية عقلية. ويمكن أن تتم عملية التنشيط هذه من خلال استدعاء ذكرى ، أو أغنية ، أو أي شيء يستطيع توليد المشاعر المطلوبة لدى الممثل .

٢- **الخصوصية**: لا بد أن تكون الأمور التي يجري من خلالها استدعاء خبرات الممثل السابقة خاصة جدّاً به ، ويمكن استخدام نفس المؤثر ما دام فاعلاً في تحفيز الممثل .

٣- **الدقة**: يجب أن تتطابق المشاعر التي يتم استخراجها من الممثل ،مع المشاعر التي ينبغي أن يؤديها في المشهد. ولا يجد الممثل غالباً مشكلة في استدعاء مشاعره ، لكن كثيراً ما تكون هناك مشكلة في استدعاء المشاعر المطلوبة بالضبط .

٤- **العمق**: رغم أن عملية التحضير يجب أن تتسم بالبساطة، إلا أنه لا يجب أبداً أن تكون سطحية؛ أي أنه يجب الوصول إلى عمق المشاعر المطلوبة ، لا الاكتفاء بالمستوى الظاهر منها ، وإلا فلن تكون مؤثرة بأي حال(١).

---

(١) عمر الحداد: روائع الإخراج وجماله.

حفظ الحوار :

قبل أن يحفظ الممثل الحوار الخاص به ، يجب أن يعرف جيداً طبيعة المشاعر التي تحسها الشخصية ، وتجعلها تنطق بهذا الحوار[١]. ويقول خبراء التمثيل: إنّ الحوار ينساب مع مشاعر الشخصية كما ينساب قارب في نهر ، لذا فلا يجب أن يشرع الممثل في حفظ الحوار قبل أن يصل إلى هذه المشاعر، التي تساعده كثيراً على الأداء بالشكل السليم. وخلال هذه العملية يكتشف الممثل العناصر الداخلية، والخارجية في تكوين الشخصية، فالجزء الخارجي هو كيف تقدم الشخصية نفسها إلى الآخرين ، أما الجزء الداخلي فهو حقيقة الشخصية، ودوافعها الفعلية التي تحركها ، والتي ربما لا تنطق بها مطلقاً ، ولا يعرفها أحد على الإطلاق .

لا بد إذن أن يجسد الممثل الشخصيات من الداخل قبل الخارج ، ويكمن سرُّ فهم الشخصية من الداخل في ما وراء نص السيناريو ، وما وراء سطور الحوار التي تنطق بها الشخصية. أما إذا كان السيناريو يفتقد هذا المستوى الأبعد ، فيجب أن يحاول الممثل أن يخلق هذا المستوى بنفسه عن طريق التفكير فيما وراء كل جملة ، أو فعل تقوم به الشخصية ، ودافعها تجاهه .

---

(١) عبد الله الشبلي: خطوات الإخراج السينمائي.

يجب أن تتم عملية الحفظ بشكل متكامل مع الأداء ، فعن طريق التدريبات المتواصلة والبروفات ، يتم الربط بين الأداء والمشاعر ، حتى يستدعي كل منهما الآخر بشكل تلقائي .





سحر الإخراج / مصطفى النحاس..

اختيار الممثل:

تهدف عملية اختيار الممثل إلى تحديد أي الممثلين يناسب أكثر الأدوار المتاحة ، وتجري هذه العملية خلال مجموعة من التصفيات ، وتقل أعداد المرشحين للدور بعد كل تصفية[١] .

في الأحوال المثالية يتم تنظيم هذه الترشيحات ،وإجراء الاختبارات اللازمة بواسطة مخرج متخصص. وقد يعقد مخرج الفيلم جلسة نهائية معه للاستقرار على الاختيار النهائي ، كما أنه يمكنه حضور بعض جلسات الاختيار أو كلها .

ومن المفيد أن يتم تسجيل جلسات الاختيار في مختلف مراحلها بالفيديو ، فهذا يساعد في عملية الاختيار النهائي، ويبين كيفية ظهور الممثل على الشاشة .

---

(١) عبد الله الشبلي: خطوات الإنتاج السينمائي.

معايير الاختيار : من الممكن أن يبدو الممثل رائعاً في أحد الأدوار ، ثم يبدو هو نفسه غير مقنع في دور آخر ، ويتوقف هذا على عوامل كثيرة منها شخصية الممثل ، وملامحه الخارجية. بالإضافة إلى هذا يجب أن يوضع في الحسبان ما يمكن أن يضيفه الممثل إلى الدور. وكثيراً ما يتم اختيار الممثل على أساس صفة يراها المخرج فيه تتماشى مع الشخصية ، ولكن هذه الطريقة تضيّع فرصاً كثيرة لاكتشاف الجديد عند الممثل نفسه ، أو عند ممثل آخر.

أما أسوأ أسلوب في انتقاء الممثلين ، فهو الاعتماد على الشكل ، أو المظهر الخارجي فقط. فرغم أن الشكل يكون أحياناً عاملاً هامّاً ، إلا أنه غالباً ما يكون مكملاً ، إذا اختير ممثل يجيد التعامل مع الشخصية من الداخل. وحتى سن الممثل يكون مرناً في أحيان كثيرة ، وفور أن يتم الانتقاء على أساس عوامل الشكل والسن ، تبقى الكلمة الفاصلة للأداء التمثيلي وحده .

القراءة الأولية للحوار : الخطوة الأولى في اختبار الممثل هي القراءة الأولية للحوار ، حيث يطلب من الممثل قراءة نص الحوار الخاص بالدور المرشح له، أو أي نص يتشابه معه. والهدف من هذا الاختبار ،هو تقييم الطريقة التي يعالج بها الممثل الشخصية ويبعث فيها الحياة، ليحولها من كلام على الورق إلى لحم ودم .

المونولوج : إذا كانت نتيجة القراءة الأولية إيجابية ، من المفيد أن تتم تجربة إلقاء مونولوج ، مما يعطي مؤشراً على قدرات الممثل التعبيرية .

وعادة ما يترك اختيار المونولوج للممثل. وهناك بعض المخرجين الذين يفضلون أن يبدأ الممثل بالمونولوج ، كنوع من الاستعداد لقراءة الحوار الأولية .

الانطباع الأول : هناك أمثلة كثيرة تتوافق فيها الشخصية التي يؤديها الممثل مع شخصيته في الواقع. ورغم تعرض هذه الفكرة للكثير من الجدل حول جدواها ، فإنها تتماشى مع نظرية ستانسلافسكي التي تفترض أن الممثل يعتمد على مشاعره الداخلية في خلق الشخصية. لذلك يمكن عقد مقابلة قصيرة مع الممثل ، وتدوين الانطباع الأول للاستفادة به في عملية الاختيار النهائي .

التصفية والقرار الأخير : نادراً ما يتفوق ممثل في الاختبارات بوضوح على أقرانه من المرشحين ، وغالباً ما تكون الفروق طفيفة بين مجموعة من الممثلين. في هذه المرحلة من المناسب أن تكون المفاضلة من خلال قراءة الحوار المكتوب للشخصية ، حيث يتضح الفرق في هذه المرحلة النهائية من الاختيار من خلال رؤية كل ممثل للشخصية وانعكاس هذا على أدائه. كما يمكن أيضاً قياس مدى استجابته لتوجيهات المخرج .

قبل الاستقرار على الاختيار النهائي، يجب وضع كل الاختيارات جنباً إلى جنب للتأكد من مدى توافق كل ممثل مع الآخر. كما يجب أن تتضمن المراحل النهائية من الاختيار جلسات مطولة مع الممثل للتعرف على شخصيته بصورة أكثر دقة ، والتأكد من أخلاقياته المهنية ، ومدى التزامه ، وحماسه للسيناريو ، وقدرته على العمل الجماعي.

توجيه الممثل في موقع التصوير: يختلف التصوير كثيراً عن البروفات لأسباب عملية كثيرة، منها الإضاءة، وحركة الممثل والكاميرا، مما يجعل خبرة التمثيل ذاتها تختلف كثيراً عن التدريب. فعلى سبيل المثال، من الممكن أن تعوّق حركة الممثل مكونات الموقع من أثاث، وديكور ثابت، ... إلخ. ومما يزيد الأمر صعوبة أن هناك مشاهد يتم تصويرها بدون إجراء بروفات، لذلك على المخرج أن يكون مستعداً لتقديم المساعدة للممثل حتى يتمكن من مواجهة هذه المشكلات.

القيادة : من أوليات العمل في موقع التصوير بالنسبة للمخرج أن يكون قائداً مقنعاً لكل العاملين من الممثلين أو سواهم ، فهذا يزيل التوتر ، ويبعث الثقة بين العاملين في الفيلم. وتتطلب القيادة السليمة ، حسن التواصل مع العاملين بالفيلم ، والقدرة على استخراج قدراتهم الإبداعية

، وتشجيعهم على بذل أقصى مجهود. ويتضمن التواصل إعلام العاملين بأية تغييرات قد تطرأ على جداول التصوير أولاً بأول. فمن أسوأ ما يمكن أن يواجه الممثل تحديداً ألا يعرف بالضبط ماذا يجري حوله. من المسموح في موقع التصوير استخدام كل أساليب تحفيز الممثل التي تستخدم في البروفات ، مع ملاحظة أن الوقت في موقع التصوير يساوي الكثير من المال ، لذلك يجب حل أية مشكلة بأقصى سرعة ممكنة ، ويفضل أن يتم التخاطب بوضوح وبأسلوب مباشر بين طاقم الفيلم .

التحكم في الأداء : هناك العديد من اللقطات التي لا تتطلب التحضير قبلها ، لأنها لا تحتوي مشاعر يفترض من الممثل أن يعبر عنها ، مثل لقطة يرفع فيها سماعة التليفون ، أو يغلق باب الغرفة بشكل روتيني ، ومن الأفضل أن يتم اختصار الوقت بتصويرها مباشرة .

أسلوب الإلقاء : وكما ذكرنا من قبل، يجب أن يقوم الممثل بالأداء من خلال شخصية متكاملة يخلقها داخله ، لكن في بعض الأحيان يكون هناك أكثر من طريقة لإلقاء الحوار. فمثلاً إذا كان الكلام لشخص غاضب ، عندها يمكن أن ينطقه الممثل بسرعة كبيرة للتعبير عن ثورته ، أو يضغط على أسنانه وهو ينطق ببطء. ومن المحتمل أن يقرر المخرج أن على الممثل أداءها بأسلوب معين ، بينما

يرى الممثل العكس ، وفي هذه الحالات يفضل أن يستمع المخرج للممثل بعقل متفتح، لأن النتيجة ربما تكون جيدة بشكل لا يتوقعه المخرج. وإذا لم يكن الأمر كذلك ، من الممكن أن يقترح المخرج على الممثل تجريب طريقة أخرى في الأداء ، وسوف يستجيب له ، لأن رغبة الممثل في الإجادة هي دافعه الأول .

الإيماءات : من الممكن أن تكون إيماءة أو لمحة بسيطة من ممثل على درجة كبيرة من الأهمية والقدرة على الإضافة إلى المعنى ، وغالباً ما تكون هذه الفكرة وليدة اللحظة ، لذلك يجب أن يحاول المخرج التحكم في هذه التفاصيل المؤثرة ، حتى تظل في إطار الشخصية، ولا تبدو مصطنعة في الوقت نفسه .

السكتات : أحياناً يكون سكوت الممثل في نفس أهمية الكلام ، بل وربما أكثر توصيلاً للمعنى. ويدفع الصمت المتفرج إلى إعمال عقله لتخمين مشاعر الشخصية في لحظات سكوته.

الإيقاع : كما قلنا ، إن إيقاع أداء الممثل لا يخضع لخطط محددة ، وإنما تحكمه المشاعر التي تحكم الشخصية نفسها في أيٍّ من المواقف التي تمر بها. وكثيراً ما يحدث أن يؤثر الضغط العصبي على أداء الممثل ، ويتسبب في الإسراع ، أو الإبطاء بالإيقاع دون

مبرر. وينعكس هذا بالتأكيد على باقي الممثلين. ولا بد أن يراقب المخرج هذه الظاهرة في المرات الأولى التي يقف فيها الممثل أمام الكاميرا، وعند اللقطات الأولى للممثلين معاً. ولهذا السبب يفضل بعض المخرجين أن يبدأوا بمشاهد لا تحتوي على انفعالات قوية.

تتابع الأداء : من المعروف أن التصوير عادة لا يلتزم بترتيب المشاهد الموجودة في السيناريو ، ثم يتم ترتيبها خلال المونتاج ،ولكي يبدو القطع منطقيّاً ، فلا بدّ أن يكون هناك تتابع في الحركة والإضاءة يضمن انسياب اللقطات أمام عين المتفرج. ويمكن أن نقول نفس الشيء عن الأداء التمثيلي ، فمن المهم أن يحافظ الممثل على إحساسه في نفس الاتجاه ، وبنفس الدرجة. كما يجب الانتباه لتوافق الحوار مع حركة الممثل من لقطة لأخرى. وأي خلل في هذا التتابع كفيل بأن يسبب مشكلة للمونتير عند القطع. ولتسهيل تدفق الأداء بصورة طبيعية ، يفضل أن يحافظ المخرج على تقطيع اللقطات بشكل يتناسب مع تقطيع جمل الحوار كما اتفق عليها مع الممثل. ولتوضيح الفكرة، لنفترض أن المونتير لديه لقطتان، إحداهما للممثل جالساً وهو ينطق بنصف الجملة الأول، والثانية له واقفاً وهو ينطق بالنصف الثاني ، عندها سيصبح من الصعب أن تتطابق اللقطتان. وحتى لو حاول المونتير معالجة هذه المشكلة ، فلن تكون النتائج مرضية لذا يتحمل المخرج مع الممثل مسؤولية تتابع الأداء.

مشاكل الممثل : رغم أن الكلمة الأخيرة في الأداء تعود للمخرج ، إلا أنه كثيراً ما يقاوم الممثل سيطرة المخرج عليه. وإذا كان الأغلب أن يتم حل هذه الخلافات في وجهات النظر من خلال المناقشة ، فمن المحتمل أيضاً ألا تحل بسهولة. وتتراوح المشاكل التي يمكن أن يواجهها المخرج مع ممثليه من الخوف أو الرهبة التي قد تعتري الممثل، إلى محاولات قد تحدث من جانب الممثل للسيطرة على موقع التصوير .

- **الخوف** : يرجع خوف الممثل من تعديل أدائه غالباً، إلى شعوره بعدم الثقة في قدرته على أداء المطلوب، أو قلقه من اختلال فهمه للشخصية ، إذا كان يرى أن المطلوب يتعارض معها. ويجب على المخرج التعامل مع هذا الموقف بصبر وحرص شديدين ، والعمل على بناء جسر ثقة بينه وبين الممثل ، لتشجيعه على الأداء المطلوب والرغبة في السيطرة :من الصعب التعامل مع الممثل الذي يرغب في فرض سيطرته على موقع التصوير، ولا بد من التعامل معه بحكمة حتى لا يؤثر سلباً على باقي مجموعة العمل التي ربما يفقد أفرادها إيمانهم بالعمل كله إذا تفاقمت الخلافات ، لذا يجب أن يتعامل المخرج بهدوء وحزم مع الموقف. وعموماً يجب أن يتعامل المخرج مع مشاكل الممثل مفترضاً أنه شخصيّاً ربما يكون متسبباً في إحدى هذه المشاكل دون

أن يدري. كما يجب أن يظهر المخرج احترامه للممثل أثناء التصوير، لأن هذا في حد ذاته قد يؤدي إلى تفادي مشاكل عديدة. في نفس الوقت لا بد أن يتفهم المخرج أن المشاكل التي تبدو له بسيطة أو حتى تافهة ، ربما تبدو للممثل كبيرة ومهمة. كما أن تراكم المشاكل دون حلها أولاً بأول يؤثر على معنويات الممثل ، وبالتالي على أدائه. وكلما حرص المخرج على فتح قنوات الاتصال والتفاهم مع أعضاء فريق التمثيل ، كلما انعكس هذا بدون شك على الناتج النهائي للعمل بأكمله(١) .



(١) عبد الصمد سامي: المخرج وإبداعه.

المخرج وسائل الانتقال : المشاهد : اللقطات

المخرج ووسائل الإخراج اللقطات ، والمشاهد ، وحركات الكاميرا ، والعدسات ، والمونتاج هي المعادل السينمائي للكلمات ، والجمل ، والفقرات فى اللغة. وسائل الانتقال هي المعادل السينمائي لعلامات الترقيم. لذا كان على المخرج السينمائي أن يستوعب جميع أنواع علامات الترقيم أي وسائل الانتقال . سواء الذي يمكن أن يتخذ المونتير قرار تنفيذها أثناء مرحلة المونتاج أو التي على المخرج اتخاذ قرار بشأنها أثناء كتابة ديكوباج الفيلم ومن ثم تنفيذها أثناء مرحلة التصوير، استيعاباً جيداً لكي يتمكن من توصيل ما يريده بدقة وبأسلوب يفهمه المتفرج دون لبس .

وسائل الانتقال التي تندرج تحت المجموعة الأولى Side by side:

تحتوي وسائل الانتقال التي تكون فيها الصورة جنباً

إلى جنب الصورة التالية لها Side by Side على وسيلة القطع cut، والاختفاء التدريجي Fade Out، والظهور التدريجي Fade In. أولاً – القطع: Cut القطع هو الانتقال الفوري من لقطة إلى أخرى. وهو وسيلة الانتقال الوحيدة التي ليس لها زمن على الشاشة. ولذلك تعتبر الوسيلة ذات السرعة الثابتة التى لا تتغير بعكس كل وسائل الانتقال الأخرى(١). وهي وسيلة الانتقال الأكثر استعمالاً ، والأقل تطفلاً بين وسائل الانتقال الأخرى. فالمتفرج لا يلاحظ لحظة القطع ، بل هو يرى اللقطة السابقة واللقطة اللاحقة فقط ، وذلك لأن القطع من لقطة لأخرى ، يماثل تماماً ما تفعله عين الإنسان عندما تركز بسرعة على مختلف الأشياء التي تحيط بها .

ويفسر أرنست لندجرن هذا بقوله: " الواقع أن مونتاج الفيلم كوسيلة للتعبير عن العالم المادي الذي يحيط بنا. يعتمد على أساس سيكولوجي جوهري. وهو أنه يعكس تلك الظاهرة العقلية التي تجعل الصور تتتابع أمامنا الواحدة بعد الأخرى حسبما يتجه انتباهنا من نقطة لأخرى ، في المكان الذي نوجد فيه تماماً مثلما أكون في وسط حادثة ما فإن اهتمامي وكذلك نظري ينجذبان من

---

(١) كرم شلبي: الإنتاج التلفزيوني وفنون الإخراج.

جهة إلى أخرى طول الوقت ، وإذا تصادف وأنا أنحرف نحو أحد الشوارع ووجدت أمامي فجأة طفلاً صغيراً يمسك بقطعة صغيرة من الحجر ويقذف بها أحد النوافذ – وهو يظن أن أحداً لا يراه – فإن عيني تلتفت بحركة لا شعورية نحو النافذة لأعرف إذا كان الحجر قد أصابها أم لا ، ثم ألتفت في الحال مرة أخرى إلى الطفل لأرى ماذا سيفعل بعد ذلك. وربما يكون الطفل قد لمحني وبدت عليه علامات الغضب والخوف ثم يلتفت ناحية أخرى ، وتتغير تعبيرات وجهه ثم يطلق ساقيه للريح ليهرب بأسرع ما يستطيع ، وحينئذ ألتفت خلفي حيث نظر الطفل فأكتشف السبب في هربه إذ رأى رجل البوليس وهو يتقدم نحو هذا الشارع. وهكذا نرى أن الفيلم يتميز بأنه يستطيع أن يقدم صورة مطابقة للحياة التي نراها ، كما أنه يستطيع بفضل استخدام المونتاج أن يتبع نفس الطريقة التي نرى بها الأشياء في حياتنا العادية". ويعلق كارل رايس على ذلك بقوله: " لقد أوضح أرنست لندجرن أن تقطيع الفيلم ليس أكثر الطرق مناسبة فقط بل هو الطريق النفساني لتغير الانتباه من صورة إلى أخرى. فذهن الإنسان في الحياة العادية ، يقطع من صورة إلى أخرى ، ولذا فهو يتقبل العرض السينمائي للواقع ، عن طريق التغير المفاجئ للمنظر كتعبير سليم عن تجاربه العادية ".

ولكن معرفة المخرج والمونتير متى يقطع ومتى لا

يقطع ، هي من أهم الخيارات التي تواجههم ، وهي تعتمد في كل مرة على قاعدة مختلفة تماماً عن الأخرى. ولكن عليه أولاً أن يتعرف على أسباب استعمال وسيلة القطع .

أولاً : للتوضيح والتفسير Clarification:

وهي تعني أنه على المخرج وباستعمال القطع أن يجعل المتفرج يشاهد الأحداث بشكل واضح بقدر الإمكان. فمثلاً في مقابلة مع أحد الشخصيات وهو يمسك بأحد الكتب التي قام بتأليفها في يده ، عند ذلك على المونتير مساعدة المتفرج في قراءة عنوان هذا الكتاب بشكل واضح ، عن طريق القطع إلى لقطة قريبة ليشاهد اسم الكتاب .

ثانياً : للتكثيف والتركيز Intensification :

وهي تعني أن على المونتير أن يزيد من تأثير الأحداث التي تدور على الشاشة. فمثلاً قد تظهر لقطة عامة لحكم كرة القدم، وهو يعنّف اللاعب الذي أخطأ أثناء اللعب خالية من الحرارة ، ولكن عند القطع إلى لقطة متوسطة على الحكم قد تظهر الأمر أكثر عنفاً وأكثر تركيزاً .

ثالثاً : للمحافظة على استمرارية الحركة Movement Continuity:

لو أن الشخص داخل اللقطة تحرك خارج الكادر ، وجب القطع إلى اللقطة التالية لتكملة بقية الحركة.

رابعاً : للتغيير في الزمان وفي المكان Change the Time and Place :

من الممكن التعبير عن التغيير في الزمان وفي المكان عند القطع من لقطة تحدث في زمان ومكان ما إلى لقطة أخرى تحدث في زمان مختلف أو في مكان مختلف .

خامساً: الاختفاء التدريجي ، والظهور التدريجي Fade out & Fade in :

بعكس القطع ، يعتبر الاختفاء والظهور التدريجى وسيلة من وسائل الانتقال الملفتة لنظر المتفرج ، فهي تعمل في الفيلم أو البرنامج التليفزيوني ، تماماً ، كعلامات الترقيم (النقطة والفاصلة) بالنسبة للأدب ، والتي يدل استعمالها على انتهاء الجملة اللغوية. وفكرة الاختفاء والظهور تشبه تماماً الستارة في المسرح للفصل بين فصول المسرحية أو تعادل الصفحات البيضاء بين الفصول في الكتاب. وهكذا فهو يعني بداية ونهاية جزء من الأحداث التي تدور على الشاشة. وقد يستعمل للتدليل على تغير كبير في الزمان ، وفي المكان .

وكما يدل الاسم فالاختفاء التدريجي Fade out هو التدرج من الصورة الكاملة على الشاشة إلى السواد .

والظهور التدريجي Fade in هو التدرج من السواد إلى الصورة الكاملة على الشاشة .

وعادة ما يتبع الاختفاء التدريجى ظهور تدريجي. ويؤدي الدمج بين الاختفاء التدريجى والظهور التدريجي لأكثر من ثانيتين إلى إبطاء سرعة الفيلم. كما يمكن أيضاً استخدام ألوان أخرى غير السواد. فأحياناً ما يستخدم الأبيض للتعبير عن الرجوع إلى الماضي، كما يعطي تأثيراً أقوى إذا ما تم إزالة الألوان في لقطة الرجوع للماضي وتم تصويرها بالأبيض والأسود.

كما أنه من الجائز استخدام كل من الوسيلتين بمفردهما، ثم القطع مباشرة إلى اللقطة التالية فمثلاً :قد يتبع الاختفاء التدريجي القطع Fade out - cut وهو غالباً ما يستعمل بين سلسلة متوالية من اللقطات الثابتة. لأنها تعطي الإحساس ببداية ديناميكية لكل لقطة، أو قد يتبع القطع ظهور تدريجي Cut - fade in وهو يعطي الإحساس بجيشان واندفاع مرئيّ قويّ للقطة القادمة .

وتتراوح سرعة الاختفاء والظهور التدريجي من :

أولاً: السرعة الشديدة التي قد تصل إلى حد إحساس المتفرج به تماماً كالقطع ، ويسمى cross - fade، وفي هذه الحالة: يعطي الاختفاء التدريجي السريع Fast fade out والذي يستغرق من ١-٢ ثانية إحساس بالنهائية والتوتر أقل من القطع، ويعطي الظهور التدريجي السريع Fast fade in والذي يستغرق من ١-٢ ثانية إحساساً بالحيوية والصدمة أقل من القطع.

ثانياً: إلى السرعة الشديدة البطء للإحساس التام بالفصل بين الأحداث، وفي هذه الحالة :يستعمل الاختفاء التدريجي البطء Slow fade out والذي يستغرق من ٣-٥ ثوانٍ لإيقاف الحركة بشكل هادئ .

ويستعمل الظهورالتدريجي البطيء Slow fade in والذي يستغرق من ٣-٥ ثوانٍ لإبراز فكرة معينة قادمة.

ويتم تنفيذ لقطات وسيلة الاختفاء التدريجي والظهور التدريجي في المعمل، ويتراوح طوله بين ١٦، ٢٤، ٣٢، ٤٨، ٦٤، ٩٦ كادراً. ولأنه عادة ما تضاف وسائل الانتقال إلى الفيلم فى مرحلة المونتاج ، لذا يتحدد عدد الكادرات المطلوبة بناء على الزمن الذى يختاره المونتير .

وسائل الانتقال التي تندرج تحت المجموعة الثانية Overlay:

تحتوي وسائل الانتقال التي توضع فيها صورة فوق صورة أخرى Overlay، وبنسبة كثافة ٥٠ ٪ لكل صورة ، على وسيلة المزج Dissolve، والازدواج Superimposition .

أولاً : المزج : Dissolve المزج هو اختفاء تدريجي fade out للقطة ، وظهور تدريجي fade in للقطة التالية لها ولكن في نفس الوقت. والنتيجة هي تداخل تدريجي للقطة الأولى في اللقطة الثانية وبنسبة كثافة ٥٠٪ لكل منها؛ أي أن اللقطة الأولى تختفي بالتدريج ، وفي نفس الوقت وبالتدريج أيضاً تظهر اللقطة الثانية .

الصورة الأولى كثافتها ١٠٠٪ الصورة الأولى كثافتها ٥٠ ٪، الصورة الثانية كثافتها ١٠٠٪ + الصورة الثانية كثافتها ٥٠٪.

مقارنة بين كثافة اللقطتين أثناء المزج بينهما : كثافة صورة الكاميرا الثانية كثافة صورة الكاميرا الأولى صفر ١٠٠ ٪ ١٠ ٪ ٩٠٪ ٤٠ ٪ ٦٠ ٪ ٥٠٪ ٥٠٪ ٦٠ ٪ ٤٠ ٪ ٩٠٪ ١٠ ٪ ١٠٠ ٪ صفر ٪. ففي حين يعتبر القطع cut وسيلة انتقال غير ملحوظة مرئيّاً ، يعتبر المزج dissolve عنصراً مرئيّاً في حد ذاته. ولذلك فهو وصلة

بين لقطتين أطول من القطع. ولكنه من ناحية أخرى يجعل الانتقال ينساب بنعومة ، لأنه أقل وسيلة اعتراضاً للتدفق المرئي. فهو يجعل الحركات تذوب في بعضها ، ويؤكد العلاقة القوية بين اللقطات ، وبالذات إذا كان الإحساس Mood والإيقاع، Rhythm لا يسمحان بعمل قطع بينها. وفى هذه الحالة يصبح من الممكن استعمال المزج للانتقال من لقطة عامة جدّاً Very Long Shot إلى لقطة قريبة جدّاً Very close up، أو من لقطة قريبة جدّاً Very Close up إلى لقطة عامة جدّاً Very Long Shot، وهو ما كان يجب تجنبه عند استعمال وسيلة القطع. ويعتبر المزج هو الوسيلة الوحيدة التي تناسب الانتقال من لقطة إلى لقطة ، أثناء الحركات التي تتشابه في الاتجاه ، وبالذات في حركات الكاميرا الأفقية والرأسية tilt pan. وقد يستعمل المزج بين صورة لقطة تنتهي بعدم وضوح out of focus وبين صورة لقطة ثانية تبدأ أيضاً بعدم وضوح out of focus، ثم تتدرج إلى الوضوح الكامل into focus. وقد يستعمل هذا التأثير الحالم في مشاهد الأحلام ، أو الهلوسة ، وغالباً ما يستعمل في مشاهد العودة إلى الوراء flash back ، أو قد يستعمل كمجرد وسيلة انتقال جمالية خصوصاً في المشاهد الموسيقية الراقصة. وقد يدل المزج على التغير في المكان ، ولذلك غالباً ما يستعمل المزج ، بدلاً من

القطع في الانتقال إلى مكان جديد. وقد يدل على مرور زمن : فالمزج السريع fast dissolve والذي قد يصل إلى حد الإحساس بأنه قطع والذي يستغرق من ١ إلى ٢ ثانيتين غالباً ما يسمى قطعاً ناعماً soft cut يعبر عن مرور زمن قصير .

أما المزج البطيء slow dissolve والذي يستغرق من ٣ إلى ٥ ثوانٍ فيعبر عن مرور زمن طويل .

ويمكن أيضاً أن يؤدي المزج الطويل إلى إبطاء سرعة المشهد، لذا يجب أن يؤخذ في الاعتبار الطول المطلوب للمزج. .ويتم تنفيذ المزج في المعمل في مرحلة الطبع، ويمكن أن يتراوح طوله ما بين ١٦، أو ٢٤، أو ٣٢، أو ٤٨، أو ٦٤، أو ٩٦ كادراً، معتمداً في ذلك على إمكانيات المعمل نفسه. وبناء على الزمن الذى يختاره المونتير أثناء مرحلة المونتاج. **الإزدواج** SuperImposition: إذا توقف المزج في منتصف الطريق ، ويحتوي على عدد أكثر من لقطتين فإنه يخلق وسيلة الازدواج. ولأنه يعني ازدواج أكثر من درجات مختلفة من اللون والضوء للقطات التي يتكون منها ، لذلك فإن المساحات ذات الدرجات الخفيفة من اللون ، والضوء في أي صورة قد تضيع أو تختفي خلال المساحات ذات الدرجات الغامقة للصور الأخرى. وهكذا ولأن الازدواج يعتمد على علاقة درجات اللون

والضوء لصور اللقطات التى يتكون منها. لذلك فمن المستحسن أن يأخذ في الاعتبار عند عمل الازدواج بين أكثر من لقطتين ، مستوى الإضاءة وكمية اللون في كل منهما ، وكيفية امتزاجها مع مثيلاتها فى اللقطات الأخرى. كذلك محاولة تجنب أي حركات للكاميرا أو عمل زوم Zoom للقطات التي يتم تسقيطها أثناء عمل الازدواج؛ إلا إذا كان يقصد بهذه اللقطات تصوراً معيّناً نحو النمو أو التقلص بالنسبة للشيء المصور .

وعادة يستعمل الازدواج :

١- للتعبير عن أفكار شخص معين، بأن يتم تصوير لقطة كبيرة لوجهه فى حالة ازدواج مع صور لقطات لأفكاره .

٢- لإظهار ما سيؤول إليه مشروع ما؛ بناء جسر مثلاً، بأن تظهر صورة جسر وهو في مرحلة البناء في ازدواج مع لقطات للماكيت النهائي للمشروع .

٣- للمقارنة سواء بالتشابه أو الاختلاف بين الأشياء المصورة في حالة ازدواج .

٤-للتعبير عن وجود علاقة ما بين الشيء المصور وأجزائه مثلاً ، والاثنان في حالة ازدواج.

٥-للتعبير عن أن هناك عدة أحداث ، تحدث في نفس الوقت ولكن في أماكن مختلفة .

وسائل الانتقال التي تندرج تحت المجموعة الثالثة Inlay:

تحتوي وسائل الانتقال التي يتم فيها إسقاط جزء من صورة داخل مكان معين ومحدد لصورة أخرى Inlay وبنسبة كثافة ١٠٠ ٪ لكل صورة ، على وسيلة : المسح Wipe والشاشة المنقسمة Split Screen. وهي وسائل انتقال تقدم للمتفرج عنصراً مرئيّاً واضحاً ، والتي يصفها لون ماكلوين Lon Mcquilin بقوله: " دع المؤثر يتدلى" Lets the effect hang out .

١- **المسح** Wipe: يعتبر المسح أكثر وسائل الانتقال التى يلاحظها المتفرج بمجرد رؤيتها ، لأنها وسيلة مصطنعة. وهي ذات أشكال مختلفة بشكل واضح ، وكلتا اللقطتين اللتين يتكون منهما المسح تظهران على الشاشة في نفس الوقت بنسبة كثافة ١٠٠ ٪ بعكس وسيلة المزج، والازدواج. ولكن الذي يختلف هو مساحة الصورة على الشاشة. وباختصار المسح Wipe يعني دخول صورة تمسح الصورة الموجودة على الشاشة وتحل محلها .

مساحة اللقطة الأولى مساحة اللقطة الثانية١٠٠ ٪صفر ٪٩٠٪ ١٠ ٪ ٦٠٪ ٤٠ ٪ ٥٠٪ ٥٠ ٪ ٤٠٪ ٦٠٪ ١٠ ٪٩٠٪ ٪ صفر ٪ ١٠٠ ٪، ولذلك فنحن نستطيع القول إنّ المسح يشبه الاختفاء والظهور التدريجي لأنه يشير إلى نهاية مشهد وبداية مشهد آخر. ولكن يختلف عنه في أنه لا يضع نهاية للمشهد ، ولكنه ببساطة يلفت النظر إلى المشهد التالي. لذلك ينصح هربرت زيتل بقوله : " يجب الحرص إلى أقصى حد عند استعمال المسح ، بل والاقتصاد في استعماله ، إلا إذا تأكدنا أنه ليس هناك وسيلة انتقال أخرى تستطيع أن تقوم بالعمل أفضل منه". ويعلق جيرالد ميلرسون على ذلك بقوله : " إن المسح بجميع أشكاله يجذب الانتباه إلى طبيعة الشاشة المسطح، ويحطم أي إيهام بالأبعاد الثلاثة " . لأن المسح يحدث حينما تظهر لقطة جديدة تمسح اللقطة الموجودة على الشاشة. لذا يمكن أن يكون المسح في عدة اتجاهات إما أفقيّاً، أو رأسيّاً، أو مائلاً، أو من المركز إلى الخارج. كما يمكن استخدام أشكال مختلفة لعمل هذا المسح. ويمكن أن تكون حافة المسح إما حادة أو ناعمة.

بعض من أشكال المسح:

ولقد تم استخدام المسح كثيراً في الأفلام الصامتة، أما الآن فنادراً ما يستخدم. وعادة ما يكون ذلك في

الأفلام الفكاهية. وفي السينما يتم تنفيذ المسح في المعمل خلال عملية الطبع.

٢- **الشاشة المنقسمة** : Split Screen إذا توقف شكل المسح في منتصف الطريق ، فإنه يخلق مؤثر الشاشة المنقسمة Split Screen، وهذا المؤثر مفيد جدّاً عندما يكون المطلوب رؤية عنصرين ، أو أكثر في نفس الوقت. وهو يستعمل غالباً عندما يكون هناك محادثة تليفونية بين شخصين ،عندها يظهر كل شخص في جانب من الشاشة، وكأنه يحادث الشخص الآخر .

هناك وسائل للانتقال؛ على المخرج اتخاذ قرار بشأنها أثناء كتابة ديكوباج الفيلم ومن ثم تنفيذها أثناء مرحلة التصوير ، لأن المونتير لن يستطيع خلقها أبداً أثناء المونتاج. وغالباً ما يعتمد المخرج في بنائها على حركة الكاميرا ، أو حركة الممثل ، أو عدسة الكاميرا ، أو الديكور ، أو الأكسسوار. وذلك للتعبير عن مرور الوقت أو للتأكيد على أجزاء معينة في الفيلم.

١. **حركة بانورامية خاطفة** Swish Camera Pan:

عندما تتحرك الكاميرا حركة بانورامية سريعة من مكان إلى آخر، تعطي الإيحاء بنقل المتفرج من مكان إلى آخر. ولذلك يختار المخرج إنهاء اللقطة الأولى بحركة بانورامية

سريعة خاطفة، ومن ثم يبدأ اللقطة الثانية بنفس سرعة حركة الكاميرا الأفقية الخاطفة. وعندما تُركَّب اللقطتان في المونتاج تظهران وكأنهما حركة بانورامية واحدة مستمرة من مكان إلى آخر.

٢. حركة بانورامية طبيعية Normal Camera Pan :

وفيها يطلب المخرج من المصور تحريك الكاميرا في اللقطة الأولى حركة بانورامية تغطي الموضوع المصور لتصل في النهاية إلى مجال محايد ليس له صفات واضحة، كخلفية مظلمة أو كحائط بدون معالم مثلاً.. ويبدأ تصوير اللقطة الثانية بنفس الحركة ومن مجال محايد آخر ليس له صفات واضحة أيضاً. وحتى يحدث التأثير المطلوب، يجب أن تكون سرعة حركة الكاميرا واحدة في كلتا اللقطتين. وهو نفس الأسلوب الذي انتهجه هيتشكوك أثناء تصوير فيلمه " الحبل " .

٣. غلق وفتح عدسة الكاميرا Lens Fade:

يمكن أن يقرر المخرج الحصول على الاختفاء والظهور التدريجي ، من خلال الغلق أو الفتح التدريجي لعدسة الكاميرا أثناء التصوير نفسه. ولكن تصبح المشكلة هنا هي عدم القدرة على إعادة تغييره أثناء المونتاج.

٤. **المزج بالكاميرا** Camera Dissolve:

قد يختار المخرج تنفيذ المزج بواسطة الكاميرا نفسها أيضا أثناء التصوير. فمثلاً بعد إنهاء تصوير لقطة باختفاء تدريجي إلى الأسود، يقوم المصور بإرجاع الفيلم داخل الكاميرا للخلف لتصوير المزج المطلوب مع اللقطة التالية، على أن تبدأ بظهور تدريجي. ولأنها عملية معقدة لذا فإنها تحتاج للكثير من التخطيط الدقيق. وتصبح المشكلة أيضاً هي عدم القدرة على إعادة تغييره أثناء المونتاج.

٥. **خفوت أو زيادة الإضاءة** Lighting Fade :

أحياناً يقرر المخرج عمل اختفاء وظهور تدريجي عن طريق استخدام وسيلة خفوت أو زيادة الإضاءة تدريجيّاً بين لقطتين أثناء التصوير، أو قد يقرر عمل مزج متداخل بين لقطتين في منظرين متجاورين داخل البلاتو باستخدام الإضاءة ، بأن يعمل على خفض الإضاءة في الديكور الأول، وزيادتها في نفس الوقت بالتدريج في الديكور الآخر.

٦. **تغيير الضوء** Changing Light:

يمكن أن يوحي التغيير من ضوء الصباح إلى ضوء المساء في الديكور الواحد بمرور الوقت. فقد يقوم المخرج بتصوير مشهد داخل ديكور ما ، والإضاءة توحي

بأن التصوير يتم في ضوء الصباح ، وبعد خروج الممثلين تستمر الكاميرا في التصوير بدون أن تتحرك، وتبدأ الإضاءة في التتغير ، حيث تبدو الظلال وهي تغير اتجاهها تدريجيّاً ، للإيحاء بأن الوقت يمر وأنه قد أتى المساء. ويلاحظ المتفرج هذا التغيير ، وعندها يدخل الممثلون إلى داخل الديكور مرة أخرى ليبدأ المشهد الجديد الذي يحدث في المساء .

٧. **الاختفاء والظهور عن طريق الممثل** Actor Fade:

يحدث ذلك عندما يغطي أو يكشف جسم الممثل العدسة خلال حركته تجاه الكاميرا أثناء التصوير. فمثلاً يمكن أن يطلب المخرج من الممثل أن يتحرك تجاه الكاميرا حتى يغطي تماماً الكادر بقميصه ليظهر للمتفرج وكأنه اختفاء تدريجيّ ، وفي اللقطة التالية يبدأ الكادر بنفس السواد ومن ثم يبتعد الممثل عن الكاميرا لنكتشف أنه في مكان آخر وليظهر للمتفرج وكأنه ظهور تدريجي .

٨. **المسح عن طريق الممثل** Actor Wipe:

يحدث المسح حين يقوم جسم الممثل خلال حركته بشكل أفقي أمام الكاميرا بعمل ذلك المسح، وحين تظهر اللقطة التالية، يكون فيها الممثل في مكان جديد. ويتم ذلك عن طريق تصوير حركة الممثل في المكانين، وبعد ذلك

يتم القطع بين اللقطتين عند النقطة التي يقوم فيها جسم الممثل بإخفاء الصورة. وعادة ما تكون الصورة سوداء عند النقطة التي يتم عندها القطع، حتى لا يكون هناك مشكلة في التطابق بين اللقطتين. ولو أن مكان القطع ما يزال ظاهراً، فإن حركة الممثل سوف تداري هذا القطع، طالما أن حركته وسرعته واحدة في اللقطتين.

٩. **الحركة المتطابقة** Matched Action:

هنا تظهر حركة الممثل متطابقة من لقطة إلى أخرى، ومع ذلك يحدث تغيير في الزمن أو المكان. فمثلاً يمكن أن يقوم المخرج بتصوير الممثل وهو يسير في الشارع وخلفيته تظهر أن ذلك يحدث أثناء النهار ، ثم يكرر نفس حركته في شارع آخر والخلفية تظهر أنه يسير في الليل ، ويصوره لقطة ثالثة وبنفس الحركة والخلفية أثناء النهار. أى أن الممثل يسير في حركة مستمرة من لقطة إلى أخرى والخلفية تتغير من نهار إلى ليل ثم تعود إلى النهار ثانية. وأثناء المونتاج يقوم المونتير بتركيب حركة الثلاث لقطات في تتابع محكم وكأنه يسير حركة واحدة، ومع ذلك يدرك المتفرج أنه حدث تغيير في الزمن والمكان.

١٠. **السؤال والجواب** Question and Answer :

وفيه تتم الإجابة فى اللقطة الجديدة على سؤال تم طرحه فى اللقطة السابقة.. فمثلاً يسأل ممثل فى اللقطة الأولى " هل تعتقد أن ليلى جميلة حقّاً؟ والإجابة تكون في اللقطة التالية: " نعم إنها حقّاً جميلة " ، ينطقها ممثل آخر في مكان مختلف وفي زمن مختلف. والسائل والمجيب لا يرتبطان حتى عن طريق اتجاه نظرة كل منهما. إنما الرابط الوحيد هو الكلمات المنطوقة. وهذه الوسيلة قد يقررها السيناريست أثناء كتابة السيناريو .

١١. **الكلمات المتطابقة** Matched Words:

وتتم فيها إعادة كلمة أو عبارة في اللقطة الجديدة ، سبق أن قيلت في اللقطة السابقة. فمثلاً ينهي الممثل اللقطة بأن يقول كلمة ، ثم تبدأ اللقطة التالية بممثل آخر يكرر نفس الكلمة في مكان مختلف وفي زمن مختلف. وأحياناً قد يحولها إلى سؤال. وهذه الوسيلة أيضاً قد يقررها السيناريست أثناء كتابة السيناريو .

١٢. **لقطات الخروج والدخول** Exit and Entrance :

هنا يختار المخرج أن يتم الانتقال من لقطة إلى أخرى من خلال لقطات الخروج والدخول. حيث تقدم لقطة الدخول مشهداً جديداً، ويتم تغيير إما الزمن، أو المكان

للتعبير عن ذلك التغير. فمثلاً لو أن ممثل يجلس في مكان قيادة سيارة سباق ويقف بها أمام منزله يحيط به أهله وأصدقاؤه ، ومن ثم يدير محرك السيارة وينطلق بها خارجاً من يمين الكادر. وفي اللقطة التالية نشاهد نفس السيارة وهي تدخل مسرعة من يسار الكادر في حلبة سباق السيارات. وهكذا استخدم المخرج نفس السيارة وهي تسير في نفس الاتجاه من اليسار إلى اليمين ، في النقل إلى زمن ومكان جديدين .

١٣. القطع الخادع Disorientation Cut:

أحياناً ما يرغب المخرج عن قصد في خداع المتفرج لبرهة من الوقت ، وذلك لأنه لا يعطيه أي علامة على تحول المشهد. حيث يشعر المتفرج بعد القطع كما لو أنه لم يزل في المشهد القديم، ثم يحدث شيء جديد في المشهد التالي يعطي للمتفرج شعوراً بتغير المشهد. فمثلا: حين يضرب الطفل الكرة بقدمه، وتظهر الكرة في اللقطة التالية في حجم قريب Close Up، هنا يظن المتفرج أن المشهد ما زال مستمرّاً، ولكنه حين يضرب الكرة مرة أخرى، يظهر هذه المرة كلاعب كرة، هنا يكون المتفرج قد دخل مشهداً جديداً دون أن يلاحظ التحول بسبب هذا القطع الخادع .

١٤. **القطع المتأخر** Delayed Cut:

من الممكن أن يعبر استمرار لقطة ما على الشاشة لمدة أطول من زمنها الطبيعي عن مرور فترة زمنية معينة. ويكون ذلك مناسباً خاصة إذا ما كان المخرج يرغب في تغير الزمن فقط، مع بقاء المكان كما هو. فمثلاً يمكن أن تظهر اللقطة الأولى الزوج وهو يخرج من المنزل للتمشية مع ابنه الصغير ، واللقطة الثانية للزوجة وهي تنظر إليهم وتبتسم وتظل هذه اللقطة على الشاشة لفترة من الوقت ، قبل أن يتم القطع للقطة الثالثة التي تظهر الزوج وهو يعود إلى المنزل مع ابنه. وهكذا نرى أن القطع المتأخر حدث هنا للقطة الزوجة وهى تبتسم حتى تعبر عن مرور الفترة الزمنية التي أمضاها الزوج في التمشية. ومن ثم ظهور عودته في اللقطة الثالثة. ولكن على المخرج مراعاة أن تحتوي هذه اللقطة على ما يثير اهتمام المتفرج طوال مدة بقائها على الشاشة. وقد تكون هذه اللقطة المستمرة على الشاشة مجرد منظر طبيعي أو جدار أو لوحة معلقة على هذا الجدار ، أو حتى لقطة لشاطئ البحر .

١٥. **تطابق العنصر الجمالي** Matched Esthetic:

يعتمد هذا النوع من القطع على تطابق عنصر من العناصر الجمالية بين لقطتين، كفكرة ما، أو شكل، أو لون. فقد يختار المخرج مثلاً أن يكون القطع من لقطة

لملاءة سرير لونها أحمر داخل حجرة النوم ، إلى لقطة لبقعة دم بجوار السيارة فى خراج المنزل، أو أن يحدث القطع من لقطة لطفلة تدفع السيارة الصغيرة التي تحمل عرائسها من فوق الطاولة إلى الأرض في حجرة المعيشة في المنزل ، إلى لقطة لعربة حقيقية تندفع من فوق حافة جبل .

١٦. **بؤرة العدسة** Focus:

يمكن للمخرج أن يستخدم بؤرة العدسة في الانتقال من مشهد إلى آخر ، وفيها تقل درجة وضوح نهاية صورة اللقطة الأولى، وتحل محلها اللقطة الثانية التي تبدأ بصورة جديدة غير واضحة أيضاً ثم تتدرج إلى الوضوح الكامل لتظهر في زمن ومكان مختلف ، وهو ما يستعمل عادة في مشاهد الرجوع إلى الماضي.

١٧ - Flash Back **حركة الكاميرا والرجوع إلى الماضي:**
Flash Back & Camera Movement

يمكن أن يقرر المخرج أن يقدم مشهد الرجوع إلى الماضي Flash Back باستخدام حركة الكاميرا، فلو أنه قام بتكرار تحريك الكاميرا الى الأمام نحو ممثل واحد، عندها يمكن أن تتقاطع هذه الحركة على التوازي مع لقطات من الماضي يتذكرها هذا الممثل. فمثلاً لو أن

الكاميرا تتحرك إلى الأمام من لقطة عامة إلى لقطة متوسطة نحو شاب يقف موجهاً ظهره إلى درابزين سطح باخرة عندها يمكن القطع إلى لقطة من الماضي يتذكرها الشاب. وإذا صور المخرج لقطة أخرى للشاب والكاميرا تتحرك من لقطة متوسطة إلى لقطة قريبة ، عندها يمكن القطع إلى لقطة أخرى لما يتذكره الشاب. وقد يقطع مرة أخيرة إلى لقطة للشاب على ظهر الباخرة والكاميرا تتحرك نحوه أيضاً من لقطة قريبة إلى لقطة قريبة جدّاً لنرى دمعة تسيل على خده. وهكذا نرى أن المخرج استخدم حركة الكاميرا إلى الأمام في تقديم مشاهد الرجوع، إلى الماضي .

١٨. **الصوت** Sound:

قد يقرر المخرج النقل بين المشاهد باستخدام الصوت. وذلك لأن التغير فى الصوت، أو حتى فى نوعيته، يعطي إحساساً بمكان جديد وبالتالي مشهداً جديداً. فمثلاً لو أن هناك لقطة قريبة جدّاً للممثل وهو يقود سيارته ونسمع في الخلفية صوتاً لشوارع المدينة عندها سيدرك المتفرج أنه يسير فعلاً داخلها ، ومن ثم وبتغيير صوت الخلفية بالتدريج إلى صوت لشوارع قرية ، سيدرج المتفرج أن الممثل غير المكان أي أنه ترك شوارع المدينة ويقود الآن داخل شوارع القرية.

١٩ - الصورة المتقدمة أو الصوت المتقدم :

في الصورة المتقدمة ، تتقدم صورة اللقطة التالية صوتها بوقت بسيط. أما في الصوت المتقدم، فيتقدم صوت اللقطة التالية ظهور الصورة بوقت بسيط. فمثلاً يمكن أن يخبرنا الممثل في اللقطة الأولى أنه ينوي السفر إلى الأسكندرية بالقطار عندها نسمع صوت صفارة القطار في نهاية اللقطة ، ثم تظهر صورة اللقطة الثانية لتبين أن الممثل يجلس فعلاً داخل القطار في طريقه إلى الأسكندرية. وتقوم الطريقتان على السواء بنقل المتفرج من لقطة إلى أخرى في سلاسة .

٢٠. العناوين Subtitles and Title Cards:

قد يقررالمخرج كتابة عناوين أسفل الشاشة Subtitles لتعبر عن دخول مشهد جديد، عن طريق تغير الزمن أو المكان. ويمكن أيضاً أن يستخدم عناوين تملأ الشاشة Title Cards لإضافة معلومة جديدة إلى القصة مع تغير المشهد، فمثلاً يمكن أن تعرفنا بالأماكن أو بالوقت بالضبط من اليوم، أو بالسنة التي تدور فيها الأحداث. وقد يظهر العنوان الإضافي فوق صورة للمكان أو بدون خلفية. وهو ما كان يحدث بكثرة في الأفلام الصامتة، وما تزال تستخدم أحياناً في وقتنا هذا، خاصة في المشاهد الكوميدية .

٢١. الديكور : Scenery

أحياناً يفضل المخرج أن يستغل جزءاً من الديكور فى النقل إلى المشهد الجديد. فمثلاً لو أن الكاميرا موضوعة خارج هذا الديكور عندها يمكن للممثل أن يفتح نافذة فيه ليبدأ المشهد. ولو أن الكاميرا موضوعة داخل الديكور يستطيع الممثل أن يفتح باباً منزلقاً إلى أحد الجانبين مثلاً، ليكشف عن نفسه وعن المنظر من ورائه. كما يمكن أن يستغل المخرج أيضاً الستائر المعدنية ، وتندات النوافذ، وستائر الغرف. . إلخ، في تنفيذ وسيلة الانتقال هذه.

٢٢. الأكسسوار :Props

قد يستخدم المخرج عنصراً من عناصر الأكسسوارات للتعبير عن مرور الوقت ، وذلك بأن يظهر تأثير مرور فترة زمنية قصيرة على مظهرها. فهو يصور إحدى هذه العناصر كاملة سليمة في البداية ثم يتم المزج في حالتها الجديدة بعد التحطم والاستهلاك أو عدم الصلاحية. مثل الشموع المضاءة ، والسجائر ، ونار المدفأة ، والساعة الكبيرة ، ونتيجة الحائط .

المخرج وتوجيه الكاميرا الواحدة:

قد تبدو عملية توجيه المخرج للكاميرا معقدة أحياناً، إلا

تطبيقها يجب أن يكون بأبسط الطرق الممكنة، حتى لا تفقد اللقطة معناها. فتظهر اللقطات والنقلات معقدة أكثر مما يجب ، وبصورة مشوشة .

وفي مرحلة المونتاج، يتم عمل مونتاج للقطات، لخلق مشاهد عميقة، ومعقدة، بالقدر المطلوب. وبالتالي فإنه من الضروري للمخرج أن لا يهتم فقط بمحتوى كل لقطة، ولكن أيضاً مراعاة علاقة كل لقطة بالأخرى. لذلك فمن المفيد له أن يقوم بعمل لائحة باللقطات shot list، والسيناريو المرسوم Storyboards، أو حتى رسم تخطيطي لأرضية موقع التصوير floor plans أثناء تصميمه للقطات[١] .

التصوير بكاميرا واحدة : تصور الأفلام بكاميرا واحدة، ويتغير وضعها من لقطة إلى أخرى، لتصوير الفعل من اتجاهات مختلفة. ثم يعاد ترتيب اللقطات، حتى يظهر تتابعها، واستمراريتها، من خلال المونتاج. وقد يظهر من الوهلة الأولى أن استخدام عدة كاميرات في التصوير السينمائي يعد طريقة عملية، ولكن في الحقيقة هذا ليس صحيحاً، وذلك لسببين :

---

(١) عبد الصمد سامي: المخرج وإبداعه.

أولاً : استخدام أكثر من كاميرا يعتبر مكلفاً مادياً جداً ، لأن ذلك لا يتطلب فقط إضافة آلة تصوير ، بل وتعيين فريق عمل آخر لتشغيل الكاميرا الأخرى، مما يزيد من التكاليف بصورة مطردة .

ثانياً : أحياناً في حالة استخدام أكثر من كاميرا، يتم التضحية بجودة التصوير، والصوت اعتماداً على أن تعدد الكاميرات يتيح فرصة أخذ الكثير من اللقطات، من زوايا متعددة. أما إذا تم التصوير من خلال كاميرا واحدة، أي زاوية واحدة في كل مرة، فإن هذا يتيح ضبط الإضاءة ، وأماكن ميكروفونات الصوت، حسب كل لقطة بدقة. ولهذا يفضل استعمال كاميرا واحدة أثناء التصوير السينمائي. ولكن أحياناً قد يكون من المفيد استخدام أكثر من كاميرا، خاصة في المشاهد التي تتضمن عدداً كبيراً جداً من الممثلين ، أو في الحفلات الموسيقية ، أو مشاهد الإنفجارات لأنه يصعب إعادتها إذا حصل أي خطأ أثناء تصويرها بكاميرا واحدة .

إجراءات التحضير الجيد لبداية التصوير :

يقوم كل مخرج بتطوير أسلوب خاص به أثناء العمل في الفيلم الذي يقوم بتصويره، بناءً على الطريقة التي يفضلها هو شخصياً، فعلى سبيل المثال :

قد يفضل المخرج التعامل مع الممثل، مع ترك أمر

العناصر الأخرى داخل الكادر السينمائي لمدير التصوير. بينما يفضل مخرج آخر التركيز على هذه العناصر تاركاً للممثل حرية أكبر في التعامل مع الشخصية التي يقوم بتمثيلها .

ولكن فى الحقيقة يجب أن يتولى المخرج شؤون الإبداع في كل أجزاء العمل السينمائي .ولذلك عليه أن يعمل توازناً بين الأسلوبين، بل وعليه مناقشة كل التفاصيل مع الإدارات المختلفة قبل التصوير؛ لأن ذلك سوف يجعل التحضير أفضل، وبالتالي يصبح من الممكن تدارك أية مشكلة، ومناقشتها قبل التصوير، بدلاً من ظهورها أثناءه(١).

وعلى المخرج في موقع التصوير أن يهتم، بتوجيه كل من الكاميرا والممثلين، بل وعليه أيضاً مراجعة الاحتمالات المختلفة للقطات ، والمشاكل المتوقعة أثناء التصوير. فمثلاً ، يمكن أن يكون موقع التصوير ، قد تغير تماماً عمّا رسمه في السيناريو المرسوم ، عندها يجب أن يكون مستعدّاً بحلول بديلة لتنفيذ اللقطة. وربما يكون التحضير لموقع التصوير مربكاً لفريق العمل المبتدئ، خاصة من ناحية تحضير المشاهد .

---

(١) ميخائيل روم: أحاديث حول الإخراج، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع.

التحضير الأولي :

عند التحضير للمشهد داخل مكان التصوير، والذي يكون فيه الممثلون جزءاً رئيسيّاً من العمل، على المخرج أن يجمع بين ملاحظاته لحركة الممثل، والسيناريو المرسوم، وبين تخطيطه لحركة الكاميرا داخل مكان التصوير. ومن خلال هذه الملاحظات التي يضعها المخرج مع فريق التصوير وفريق الإخراج، يستطيعون جميعاً تحديد التجهيزات التقنية المطلوبة للتصوير .

ويفضل الكثير من المخرجين بدء تصوير المشهد باللقطات القريبة ، ثم بعد ذلك اللقطة الرئيسية. لكن غالباً ما يُفضل استغلال حيوية الممثلين، في بداية يوم التصوير، لتصوير اللقطات العامة والرئيسية Master Shots. كما أنه يمكن تصوير اللقطات القريبة واللقطات العامة في أيام منفصلة، إذا ما كان هذا لن يسبب مشاكل.

التحضير التقني :

في خلال عملية التجهيز التقني، يكون على كل الإدارات التجهيز لمرحلة التصوير، من حيث الإضاءة، واختيار العدسات، ووضع علامات تخطيط المشهد بالنسبة لحركة كل من الكاميرا والممثلين داخل موقع التصوير. ويكون على مسجل الحوار اختيار أفضل أنواع الميكروفونات للمشهد، وتحديد أماكن وضعها .

التحضير مع الممثلين :

بعد الانتهاء من التجهيزات الأولية، يتم استدعاء الممثلين لمكان التصوير للتدرب على الحركة والحوار مع المخرج، مما قد يؤدي إلى حدوث بعض التعديلات الجديدة. لذلك يكون من الأفضل دائماً عمل بروفة للممثلين ولحركة الكاميرا داخل الديكور قبل بدء التصوير. وعندما يرضى المخرج عن نتيجة البروفة، هنا يمكن أن يبدأ الممثلون في ارتداء الملابس وعمل الماكياج استعداداً للتصوير.

التعديلات :

قد تظهر بعض التعديلات الصغيرة بعد أن يكون المخرج ومدير التصوير قد انتهيا من البروفات. وقد تؤدي بعض هذه التغييرات البسيطة إلى حدوث بعض التعديلات في الآلات المستخدمة للتصوير.

خطوات تصوير اللقطة بكاميرا واحدة :

١- يقوم المخرج بالتأكد من أن كل شيء يعمل جيداً في الديكور الخاص بالمشهد الذي سيتم تصويره .

٢- يشرح المخرج اللقطة لمدير التصوير، ويقومان بتحديد مكان وضع الكاميرا ومسار حركتها.

٣- يقوم مساعد المصور بتركيب شريط الفيلم داخل الكاميرا، ثم يضع عدّاد الكاميرا على الصفر ، ويلف بداية الفيلم حوالي ٣-٤ أقدام ، ويضبط سرعة الكاميرا على ٢٤ كادراً في الثانية.

يحدد المخرج ومدير التصوير نوع العدسة 4- fps المطلوبة.

٥- يقوم مساعد المصور بتركيب العدسة على الكاميرا، وضبط الفتحة المطلوبة aperture بناء على طلب مدير التصوير.

٦- يحدد مدير التصوير معدات الإضاءة المطلوبة للقطة.

٧- يقوم رئيس وحدة الإضاءة بضبط معدات الإضاءة حسب إرشادات مدير التصوير.

٨- يقوم مدير التصوير بتحديد قراءة قياس عداد الضوء Light Metter، ويخبر مساعد المصور بأي T-Stop يجب استخدامها.

٩- يفحص المصور المرشحات الضوئية المطلوبة لتصوير اللقطة، ويتأكد من أنها في مكانها من خلال النظر في جهاز الرؤية الخاص بالكاميرا.

١٠ - viewfinder يقوم المخرج بشرح الحركة للممثلين.

١١- ينادي المخرج بعمل بروفة ليشاهد المصور الحركة من خلال جهاز الرؤية الخاص بالكاميرا viewfinder، وليشاهدها هو من خلال جهاز video assist، وليعطي للممثلين والطاقم أية توجيهات أو إشارات مطلوبة أثناء البروفة.

١٢- أثناء البروفة يقوم مساعد المصور بأخذ قياسات بؤرة العدسة، ومن ثم يأخذ علامتها أثناء حركة الكاميرا، ويجرب أي تغيير مطلوب لها.

١٣- بعد انتهاء البروفة يسأل المخرج الممثلين إذا ما كانوا مستعدين لأخذ اللقطة. ويسأل طاقم الكاميرا أيضاً.

١٤- يكتب عامل الكلاكيت معلومات كاملة عن اللقطة التي سيتم تصويرها على لوحة الكلاكيت.

١٥- يعلن المخرج بدء التصوير ويصيح قائلاً: "دور".

١٦- فيصيح مساعد المخرج قائلاً: دور صوت .

١٧- يشغل مسجل الحوار جهاز تسجيل الصوت ، وعندما يتأكد من ثبات سرعة شريط الصوت ينادي : "داير".

١٨- عندها يصيح مساعد المخرج : دور كاميرا .

١٩- يشغل المصور الكاميرا ،وبمجرد أن يثبت دوران الكاميرا عند سرعة ٢٤ كادر في الثانية، ينادي مساعد المصور "داير" .

٢٠- ينادي مساعد المخرج : كلاكيت.

٢١- يذكرعامل الكلاكيت بيانات اللقطة بصوت عال ويضرب ذراعي الكلاكيت أمام الكاميرا. ويقوم المصور بتصويرها بشكل واضح وكافٍ مهما يكن الوقت الذي تستغرقه لقراءتها .

٢٢- عندها ينادي المخرج : حركة action.

٢٣- يقوم الممثلون بأداء الحركة والحوار الخاص بهم أمام الكاميرا.

٢٤- يركز المخرج انتباهه كله على حركة الكاميرا والممثلين ومحتوى اللقطة ككل.

٢٥- طوال تصوير اللقطة لا بد أن يظل المصور ناظراً من فتحة الكاميرا eyepiece، ويقوم مساعد المصور بتنفيذ أية تغييرات مطلوبة للبؤرة.

٢٦- عندما يرى المخرج أن اللقطة قد اكتملت ينادي : قطع CUT.

٢٧- يوقف المصور الكاميرا .

٢٨- يوقف مهندس الصوت جهاز تسجيل الصوت .

٢٩- يفحص مساعد المصور عداد الفيلم الخام ليعرف كمية الخام التي تم استخدامها، ويسجل ذلك في دفتر ملاحظات الكاميرا والعدسات.

٣٠- يقرر المخرج إذا ما كانت اللقطة صالحة بعد أن يناقشها مع مدير التصوير والمصور ومهندس الصوت. وعلى أساس هذه المناقشة يقرر المخرج إعادة تصوير اللقطة مرة أخرى ، أو الانتقال إلى لقطة أخرى في نفس المشهد ، أو إلى مشهد آخر.

٣١- عندما تنتهي بوبينة الفيلم، يقوم مساعد المصور بإخراجها من الكاميرا ووضعها بحرص في العلبة المخصصة ويكتب عليها نوع خام نيجاتيف الفيلم،، وتاريخ التصوير، واسم الفيلم، واسم المخرج ، واسم مدير التصوير واسم المصور.

٣٢- يقوم كل فريق بتسجيل البيانات الخاصة باللقطة في التقرير الخاص به وهي :

أ- تقرير(فريق الإخراج) : ويختص بكل من تتابع اللقطات ، واللقطات الاحتياطية ، وملاحظات المخرج.

ب- تقرير(فريق التصوير): ويختص بالتفاصيل التقنية الخاصة بالكاميرا والتي تستخدم لتحقيق التتابع،وتدوين المشاكل الخاصة بآلات التصوير، وملاحظات عن العدسات، وفتحة العدسة T-Stop، وكمية الخام التي استهلكت، والتعليقات..

ج- تقرير (فريق الصوت) : ويختص بالتفاصيل التقنية الخاصة بالصوت ، وتدوين المشاكل الخاصة بأجهزة تسجيل الصوت ..



قواعد الإخراج

قواعد العمل Working Practices

مقدمة..

قواعد العمل هي عبارة عن إرشادات لأعمال التصوير اليومي. وقد وجد أن هذه القواعد ناجحة عند تطبيقها أثناء التصوير من قبل المخرجين وهم يبحثون عن حلول لمشاكلهم اليومية. وقد تتغير هذه القواعد بسبب التجديد والتكنولوجيا الحديثة، ولكنها لا تتغير بسبب عادات الفرجة. وأحياناً تفشل اللقطة، أو تنجح في موقع التصوير ولكنها لا تنجح في حجرة المونتاج. ويرجع ذلك إلى أن الإخراج ليس علماً، بل يكاد أن يكون شكلاً من أشكال الفن. وهو في أحسن الأحوال أقرب إلى الحرفة التي تنقصها الصنعة، حيث يمكن أن يكون ما يتوقع مناقضاً تماماً لما لا يمكن التكهن به. والواقع أن كل موقع

للتصوير، وكل ظرف من الظروف أثناء التصوير، يمكن أن تتولد عنه قواعد خاصة به ، ولكن توجد عوامل مشتركة يمكن أن يستفيد منها المخرج إذا اتبع فطرة سليمة في تطبيقها[١].

١- لا تصور الحركة أبداً في لقطة قريبة جداً Big Close Up.

الأسباب:

اللقطة القريبة جدّاً هي أقرب اللقطات التي تصور الوجه. ويغطي فيها الوجه ١٠٠٪ من الشاشة، لهذا فإن الحركة ،حركة العينين على سبيل المثال، تغطي فيها مساحة كبيرة من الشاشة. فإذا حاول المونتير عمل استمرارية Continuity Cut بين هذه اللقطة ، واللقطة ذات الحجم الأكبر لنفس الشخص، فإن الفرق في التتابع سواء في الحجم أو الموقع، يكون كبيراً جدّاً لدرجة أنه يمكن أن تحدث نقلة مفاجئة، أو ما يسمى بالمونتاج القافز edit jumps.

إنّ أي حركة للشخص مصورة في لقطات قريبة تتضخم للغاية، حتى تصبح متكلفة ومبالغاً فيها، وأقرب

---

(١) عبد الصمد سامي: المخرج وإبداعه.

إلى الطابع المسرحي. فاللقطة القريبة تضخم كل شيء تقريباً؛ ولذلك فالحركة حتى لو كانت بسيطة مثل إيماءة أو طرفة عين، تأخذ معنى آخر بسبب حجمها الكبير.

فمثلا حركة بسيطة حتى ولو بمقدار ٢سم تقريباً، ستضع الجسم خارج الإطار أو حتى خارج البؤرة وابتسامة بسيطة مع لقطة قريبة متوسطة، قد تبدو غريبة مع لقطة قريبة .

الحل:

لا ينبغي محاولة تصوير الحركة في لقطات قريبة إلا مع ممثل واسع الخبرة لديه المقدرة على تحريك الوجه بدون افتعال. فمثلاً، في مشهد غرامي يجب فيه إظهار قبلة في لقطة قريبة، يجب أن تكون حركة الشفاه صغيرة جدّاً لتظهر رومانسية، وإلا كانت النتيجة شيئاً آخر. وفي النهاية لا ينبغي استخدام اللقطة القريبة جدّاً ، إلا نادراً لأنه من الصعوبة استخدامها في المونتاج.

الاستثناءات:

استثناءات هذه القاعدة تكون عند تصوير اللقطة القريبة بزاوية منفرجة جدّاً للعدسة very wide lens angle بهدف تأكيد تشويه الصورة distortion، كما في بعض مشاهد الرعب التي تتطلب وجود مؤثرات غريبة. وهناك

أستثناء آخر ربما في مشاهد المعارك حيث تكون سرعة الحركة عالية جدّاً وبالتالي تضيف إلى التأثير العام للمشهد.

٢- كن حريصاً عند استخدام اللقطات القريبة Close Up.

الأسباب:

اللقطة القريبة لها مغزى محدد للغاية. فهي تجذب انتباه المتفرج إلى الوجه بالكامل لدرجة تلغى كل المعلومات الأخرى في الكادر، ويتوجه التركيز إلى تعبيرات الوجه فقط. وفي الوقت الذي يكون فيه ذلك معبراً، إلا أنه يكشف الكثير من هذا الوجه أيضاً. لأن تجاعيد البشرة وعلامات الوجه والشعر تظهر بمقاييس غير عادية، وكما في اللقطة القريبة جدّاً BCU، فإن حركة الرموش ، أو الأنف ، أو الشفاه يمكن أن تبدو مقصودة لمعنى معين بسبب تكبيرها.

الحل:

يجب قصر استخدام اللقطة القريبة، واللقطة القريبة جدّاً فقط على المشاهد التي يمكن أن يكون فيها المتفرج على مسافة مماثلة من الموضوع ويمكن رؤية الوجه بهذا الحجم، مثل :

مشاهد الغرام التي تكون فيها المسافة بين الشخصين مساوية لما يحدث في الواقع؛ أي عندما يكون الحجم الظاهر للقطة القريبة يمثل تقارب الشخصين وجهاً لوجه، سواء كانا واقفين أو جالسين أو مستلقيين، أو عند التعبير عن الغضب ، حيث تكون اللقطة القريبة للشخص الواحد في الغالب لقطة ذاتية.

أو في اللقطة التي يظهر فيها الشخصان على شكل بروفيل كامل لكي يظهر الوجهان في الكادر أنفاً لأنف، أو عند البوح بسر، حيث يظهران إما كوجه كامل لشخص وبروفيل لآخر، أو كوجهين بروفيل متداخلين. وأيّاً كان الشكل المستخدم، فإن فم أحدهما يكون ملامساً لأذن الآخر. أو عندما يقوم شخص بفحص جزء معين من وجه شخص آخر أو وجهه، مثل أن يفحص دكتور وجه مريض أو يفحص طبيب أسنان فم شخص، أو أن يقوم الشخص بفحص جزء معين من وجهه هو، ومثل رجل يفحص ذقنه قبل حلاقة الصباح ، أو امرأة تضع المكياج أمام المرآة.

الاستثناءات:

الاستثناء الرئيسي لهذه القاعدة يكون عادة في مشاهد "الأخبار الساخنة"، مثل لقطة قريبة لأحد ضحايا كارثة. أو في مشاهد المؤثرات الخاصة.

٣- لا تنس العيون في اللقطة القريبة CU او في اللقطة القريبة المتوسطة MCU :

الأسباب:

من أحد عوامل الحياة البشرية، الصحة والجمال وحتى التركيز وكل ذلك ينعكس على حالة عيون الإنسان ، وهو ما ينطبق أيضاً على السينما والتليفزيون. فعيون الممثل يمكن أن تبدو طبيعية في اللقطة المتوسطة العامة MLS، ولكنها عندما تكون أقرب، مع اللقطة المتوسطة القريبة MCU، أو اللقطة القريبة CU، فستظهر عيونه أكبر على الشاشة ويمكن أن تبدو عديمة الحيوية وتفقد بريقها، حتى ولو كانت بؤرة اللقطة تظهر بدرجة وضوح عالية.

الحل:

أولاً - في التصوير الداخلي :

يتم استبدال بريق العيون بضوء صناعي، أو وضع وحدات إضاءة صغيرة (يطلق عليها في الغالب inkie dinkies) بطريقة صحيحة. والهدف هو ظهور بقعة بيضاء على كل مُقلة عين للممثل، لتأخذ هذه البقعة في مقلة العين شكل مصدر الضوء.

وفي الأماكن الداخلية غير المضاءة حين يواجه الممثل

النافذة، تظهر البقعة البيضاء على مُقلة عينه انعكاساً لشكل النافذة. ولذلك، فبديل البقعة البيضاء ينبغي أن يكون بنفس الشكل، أو أن يكون انعكاساً لنافذة أو مصدر ضوء.

وفي كلتا الحالتين، سواء عند استخدام العاكس أو الإضاءة الصناعية، يجب أن توضع على الارتفاع المناسب وذلك لكي تتماثل مع الارتفاع الذي يمكن أن يأتي منه مصدر الضوء.

ثانياً - في التصوير الخارجي :

يمكن أن تأخذ مصادر الضوء الخارجي أشكالاً متعددة لإبراز العينين، ولكن فى النهاية المصدر الرئيسي هو الشمس. وبالتالي، يجب أن يكون مكان العاكس محاكياً لذلك، وألاّ يكون أبداً منخفضاً عن عيون الممثل.

فاللقطة الخارجية exterior shot في فترة الظهيرة، يجب أن ينعكس فيها الضوء على الممثل من فوق مستوى العين .

وعند الغروب يمكن وضع العاكس reflector عند مستوى العين الطبيعي، ولكن لا ينبغي أن تكون الشمس تحت هذا المستوى أبداً.

٤- عند تصوير لقطة بانورامية بدون إعداد مسبق، قم بتصويرها في كلا الاتجاهين :

الأسباب:

يعتمد هذا الخيار أساساً على كيفية استخدام اللقطة البانورامية أثناء مرحلة المونتاج. وغالباً ما يكون للقطة السابقة اتجاه مختلف على الشاشة، وبالتالي فلن يتم تركيب اللقطات بطريقة مقنعة.

الحل:

قم بتصوير اللقطة البانورامية والشخص الذي يتحرك داخلها من الاتجاهين، لتظهر على الشاشة مرة من الشمال إلى اليمين ، ومرة أخرى من اليمين إلى الشمال. وبهذه الطريقة يمكن للمونتير استعمال الاتجاه المناسب أثناء مرحلة المونتاج . فمثلاً :

المطلوب رؤية امرأة وهي تمشي مباشرة إلى العمل بدون حدوث أي تغيرات في الاتجاه، ولكن قد لا يكون ذلك موافقاً لما يحدث في الواقع. إذا كانت طبيعة التصوير متقطعة وخلال مدة زمنية طويلة .

ولذلك من الممكن جدّاً أن يحدث خطأ في اتجاه الشاشة في حالة عدم وجود ملاحظة للتتابع بشكل مكثف. فإذا تم تركيب اللقطة السابقة مع هذه اللقطة، فستظهر اللقطتان سويّاً أن اتجاه الموضوع قد تغير.

وهكذا نرى أن تصوير اللقطة البانورامية من الاتجاهين يعطي المونتير الفرصة للتغلب على هذه المشكلة أثناء المونتاج .

٥- حافظ على حركة الأشخاص بعيداً عن حافة الكادر:

الأسباب:

عندما تكون الحركة عند حافة الكادر وخاصة في اللقطات العامة LS واللقطات البعيدة ELS، فإنها تشوش عند القطع إلى لقطة أخرى من داخل المشهد، ولذلك حافظ على الحركة دائماً داخل الكادر وأعد ضبط الكادر .

الاستثناء:

الاستثناء الرئيسي لهذه القاعدة هو بالفعل عندما يترك الشخص الكادر استعداداً لانتقال المونتير للقطة أخرى. حيث يصبح تكوين اللقطة بعد أن يترك الكادر على درجة كبيرة من الأهمية، لأن انتباه المتفرج ينتقل من هذا الشخص إلى بقية الخلفية.

والاستثناء الآخر لهذه القاعدة يكون في مشاهد الحركة السريعة، والتي يقترب فيها الشخص الذي يتم تصويره من حافة الكادر، ولكن حركته تستمر ويعود إلى وسط الكادر مرة أخرى.

٦- ضع الشخص والموضوع على الجانبين المتقابلين من الكادر للمحافظة على الاتجاهات أثناء المونتاج :

الأسباب:

إذا كان شخصان ينظران إلى بعضهما أو شخص ينظر تجاه شيء، فهما يتركان مسافة طبيعية بينهما ، وهو ما يطلق عليه الفراغ الطبيعي.

وعندما ينقسم هذا الفراغ الطبيعي إلى لقطتين، لقطة للشخص الذي ينظر والأخرى للشيء الذي يُنظر إليه، فسينقسم بالتالي الفراغ الطبيعي بالتساوي إلى جزأين، جزء مع كل لقطة، وبحيث يظهر الفراغ المتكون في الجانب الأيمن من الكادر وكأنه يكمل الفراغ المتكون في الجانب الأيسر في اللقطة الأخرى.

ولو افترضنا أن امرأة تنظر تجاه مبنى ما ، فمن الطبيعى أن هناك مكاناً مناسباً تقف فيه لكي ترى المبنى أو جزءاً منه. فإذا قام المخرج بتصوير هذا في لقطتين، فعليه تصوير المرأة عند الجانب الأيسر من الشاشة، والمبنى على الجانب الأيمن. وإذا ضُمت اللقطتان سوياً سيظهر للمتفرج، أن هناك فراغاً طبيعيّاً واقعاً بين المرأة والمبنى.

أما إذا كان الفراغان يظهران على نفس الجانب فستصبح النتيجة مشوشة وغير مقنعة في حالة تركيبهما

معاً. ويرجع سبب ذلك أساساً إلى أن الشخص سيبدو وكأنه يلتصق بحدود الكادر.

٧- عند تصوير مشاهد الحوار، تأكد قبل بداية التصوير من وجود مكان في الديكور لتصوير اللقطة المتطابقة Matching Shot **للمحاور الآخر :**

الأسباب:

اللقطة المتطابقة هي اللقطة التي تطابق الأخرى من حيث زاوية الكاميرا وزاوية العدسة وبعد الكاميرا عن الجسم الذي يتم تصويره ، ولذلك يطلق عليها أحياناً لقطة الزاوية المنعكسة Reverse angle shot، وهي اللقطة التي تصور عادة للمتحاور الثاني بعد تصوير اللقطة الأساسية التي التقطت للمتحاور الأول وهي بمثابة المرآة العكسية له.

وغالباً ما تتسبب الرغبة في تصوير هذه اللقطة العكسية بدون إعداد قبل التصوير إلى نسيان زاوية الكاميرا الأساسية ومكانها بالنسبة للقطة المتطابقة. وعندما يقرر المخرج تصويرها سيكتشف أنه لا يوجد مكان لوضع الكاميرا داخل الديكور، بدون استخدام عدسة قصيرة البعد البؤري والتي ستعطي عمق مجال مختلف، أو أنه سيفاجأ بظهور أجسام غير مطلوبة في خلفية

المتحاور الثاني الذي يقوم بتصويره، أو أن هناك مشكلة في مستوى النظر بين المتحاورين، مما سيجعل من الصعوبة تركيب هاتين اللقطتين بسلاسة أثناء المونتاج .

وأحياناً قد يتغلب المخرج على ذلك بوضع الكاميرا خارج الديكور ولكن ينبغي أن يستخدم هذا الحل فقط عند بداية أو نهاية المشهد إذا كان الممثل يتحرك من الخارج إلى داخل الديكور أو العكس.

وقد يكون وضع الكاميرا داخل الديكور في هذا المكان أفضل، ولكن خط ركن الحجرة سيكون ظاهراً في اللقطتين.

وعند عمل مونتاج للقطتين سويّاً، سيقفز خط ركن الحجرة في اللقطة الأولى من أمام المتحاور الأول ليصبح فوق رأس المتحاور الثاني في اللقطة التالية.

وقد يكون وضع الكاميرا هنا أفضل، ولكن الضوء القادم من النافذة سيبدأ في إحداث تأثير سيئ على اللقطة.

الحل:

السبب الأساسي لهذا الخطأ هو عدم فحص المخرج لموقع التصوير بطريقة سليمة قبل بدء تصوير اللقطة

الأساسية لمشهد الحوار. فإذا أدرك أنه من المحتمل حدوث مشكلة، فالقليل من التخطيط من قبل المخرج يمكن أن يساعد على تحديد مكان وضع الكاميرا لتصوير اللقطة الأساسية أولاً، ومن ثم اللقطة العكسية. وإذا اكتشف في تلك المرحلة عدم وجود مكان لتصوير اللقطة العكسية، فعليه البحث منذ البداية عن مكان آخر مناسب لوضع الكاميرا أثناء تصوير اللقطة الأساسية .

الاستثناءات:

استثناءات هذه القاعدة تحدث أساساً أثناء العمل الإخباري، حيث تكون سرعة التصوير في الغالب هي سبب عدم التمكن من تنفيذ اللقطات المتطابقة.

٨- عند تصوير الأجسام، أظهرها داخل إطار الكادر بشكل يتناسب مع نسبة ارتفاعها إلى عرضها (النسبة الباعية) Aspect Ratio حتى يتعرف عليها المتفرج بسهولة :

الأسباب:

من اللحظة التي يقوم فيها المخرج بتحديد إطار الكادر الذي سيصور به جسماً ما، فذلك يعني أنه يريد أن يلفت انتباه المتفرج إلى هذا الجسم بطريقة أو بأخرى. وكلما زادت علاقة الجسم بالقرب أو بالتجاور لإطار الكادر، كلما زاد تأثير صورته على المتفرج.

الحل :

بالنسبة للأجسام التي طولها أكبر من عرضها، فهناك طريقتان للتغلب على مشكلة تأطير الكادر: framing.

الطريقة الأولى : هي أن يقوم المخرج بتصوير جسم هذا الشيء بحيث يكون الجزء الأقل أهمية في الخلفية، والأجزاء الأكثر أهمية في المقدمة. وبحيث توضع الكاميرا أو يوضع الجسم ليتناسب المنظور الجديد له مع النسبة الباعية للكادر. فمثلاً :

إذا تم تصوير قطار يسير عبر الشاشة في لقطة بعيدة XLS يتحرك من شمال إلى يمين الكادر فسيظهر فيها إتجاهه والمنظر الطبيعى كله، وسيمتد جسمه بالكامل من حافة الكادر الأيسر إلى حافة الكادر الأيمن وسيظهر صغيراً للغاية لدرجة أنه قد يُشبه الخط ، بحيث لن يتبينه المتفرج بوضوح.

والحل هو تصوير القطار وهو يسير من الخلفية إلى المقدمة، أي التصوير بزاوية يكون فيها شكل القطار في المقدمة لأن ذلك يتناسب بشكل أفضل مع النسبة الباعية لخصائص القطار.

الطريقة الثانية: هي أن يقوم المخرج بتصوير لقطتين للجسم، **أولاً** : لقطة واسعة wide shot تغطي الجسم

بالكامل وكل ما يحيطه، **والثانية** : لقطة قريبة CU لهذا الجسم حتى يتبين المتفرج وظيفته. فمثلاً :

لقطة عامة LS لمبنى عليه سارية يرفرف فوقها علم ويظهر فيها كل البيئة المحيطة .

عندها يجب أن يكون هناك لقطة ثانية قريبة CU تظهر الجزء العلوي للسارية والعلم فوقها لكي يتبين المتفرج بوضوح علم أيٍّ بلد هذا الذي يرفرف.

كما يجب أخذ الحيطة عند تركيب اللقطتين معاً للإبقاء على مكان الجسم من اللقطة الأولى إلى الثانية. ولذلك إذا كانت اللقطة الأولى تظهر سرية العلم على الجانب الشمالي من الشاشة، ولكي يتجنب المخرج حدوث قطع قافز عند وصل اللقطتين سويّاً أثناء المونتاج، يجب أن تظل السارية والعلم في الجانب الشمالي أيضاً في اللقطة الثانية.

الاستثناءات :

أ) عندما يكون الجزء الذى يتم تصويره من الجسم يُظهر جزءاً صغيراً من وظيفة الجسم ككل، عندها يصبح على المخرج أن يقوم بتصويره أولاً ومن ثم يتبعه بسلسلة من اللقطات القربية لبقية أجزاء الجسم حتى يتبين المتفرج وظيفته .

ب) أي جسم، كطوق مثلاً، لا يمكن التعرف عليه إلا من خلال حافته الخارجية فقط ، كما وأن به مساحة داخله لا تضيف شيئاً إلى وظيفته ولذلك لا يمكن للمتفرج تمييزه في الحال لأن: المنظور تم ضبطه ليتناسب مع النسبة الباعية للكادر ، ولأنه يظهر معزولاً عن وظيفته .

ولكن إذا رقصت الفتاة به في اللقطة التالية، أصبحت وظيفته واضحة للمتفرج بشكل أفضل .

ج -أحياناً عند وضع جسم ليتناسب مع النسبة الباعية للكادر aspect ratio، فقد يأخذ نسباً غير محتملة ويُسبب حيرة للجمهور لمعرفة شخصيته. فمثلاً، لقطة مفك قريبة، فمن غير المحتمل أن تشير إلى وظيفتها، إلا إذا عرضت وهي تقوم بما هي مصممة لعمله .

ولذلك نحتاج إلى لقطة ثانية لإظهار وظيفتها للمتفرج.

وقد تكون هناك بعض الأشياء المألوفة لدى المتفرج وبالتالي لا تحتاج الى لقطات إضافية لشرح وظيفتها، حتى ولو تغير منظورها. ولكن في معظم الحالات، إذا لم يتمكن المخرج من شرح وظيفة الشيء الذي يقوم بتصويره في لقطة واحدة، فيجب أن يقوم بذلك في لقطة إضافية.

٩- عند تصوير لقطات متطابقة لشخصين مختلفين في الطول، قم بالتصوير باستخدام ارتفاعين مختلفين للكاميرا:

الأسباب:

السبب هو التغلب على تأثير السيطرة والخضوع الذي يحدثه التصوير بشكل واضح من الزوايا المنخفضة والعالية ، إذا أخذت الكاميرا مستوى نظر شخص أطول، ويبقى على نفس طول الكاميرا مع شخص أقصر منه، وتكون النتيجة أن اللقطة تُظهر الشخص الأقصر ضعيفاً. وأيضاً عند استخدام مستوى نظر الشخص الأقصر واستخدام ارتفاع كاميراته لتصوير شخص أطول، فسيبدو الشخص الأطول أكثر سيطرة. لذلك من المهم عندما يتطلب عمل توازن بصري بين شخصين، ضبط ارتفاع الكاميرا بنفس المقدار.

الحل:

للحصول على لقطات متطابقة بها شخصيات ذات أطوال مختلفة، يتطلب ذلك ضبط ارتفاعات الكاميرا حتى تظهر لقطة الشخص الأطول أكثر انخفاضاً من مستوى النظر حتى يظهر تطابقه مع اللقطة الأخرى للشخص الأقصر. وأحد متطلبات لقطة المطابقة هو أن تكون المسافة بين الموضوع والكاميرا متماثلة في اللقطتين، وبعد ذلك يتبقى ضبط ارتفاع الكاميرا .

الاستثناءات:

عندما يكون اختلاف الارتفاع كبيراً بحيث لا يمكن تطبيق ارتفاعات الكاميرا المختلفة، عندها يمكن استخدام بدائل أخرى :

١- ضع كلا الجسمين على كرسيين واستخدم وسائد لضبط الاختلاف في الارتفاع المنخفض. وقد تضطر إلى استخدام ارتفاعات كاميرا مختلفة.

٢- زد ارتفاع الجسم الأقصر باستخدام صندوق أو بقطعة خشب. وبالطبع لا يجب أن يظهر الصندوق في اللقطة إلا إذا كان جزءاً من القصة.

٣- ضع الجسم الأطول على مستوى أرضي أكثر انخفاضاً.

١٠- اترك فراغاً ثابتاً أعلى الراس Headroom.

الأسباب :

عند تصوير لقطة قريبة للممثل تجنب ترك مساحة كبيرة ، أو مساحة صغيرة جدّاً فوق الرأس. فينبغى ألاّ يلمس إطار الكادر العلوي رأس الممثل الذي يجري تصويره ، كما ينبغي أن لا يلمس الجزء الأسفل من الإطار ذقن الممثل، أللهم إلا إذا كانت اللقطة قريبة جدّاً

والمقصود التركيز على جزء معين من الوجه لأثر درامي بحيث يقطع الجزء العلوي والجزء السفلي من الإطار كلاً من جبهة وذقن هذا الممثل .

بعد الانتهاء من تصوير اللقطة، يمكن تقسيمها أثناء المونتاج إلى لقطات عديدة صغيرة. وهو أمر شائع أثناء اللقاءات interviews، حيث تسجل إجابات الضيوف على الأسئلة كلها مرة واحدة في لقطة واحدة. وإذا لم يكن الفراغ بأعلى الرأس مستقرّاً، فسيظهر الممثل في الكادر إما أطول أو أقصر في كل مرة يستخدم فيها جزءاً جديداً من اللقطة أثناء المونتاج ، وبالتالي سيبدو الجسم كما لو كان يقفز لأعلى وأسفل. كذلك من المفضل إذا كان هناك شخصان يتحدثان سويّاً داخل الكادر، عندها يجب أن يكون الفراغ أعلى الرأس ثابتاً في اللقطتين.

ويمكن الاستعانة بغشاء من البلاستيك الشفاف به علامات لأماكن مساحة أعلى الرأس Headrooms والمساحات الآمنة Safe areas وخطوط المنتصف Centre lines ووضعه فوق شاشة جهاز الرؤية للاستعانة به .

١١- أبعد الأجسام الشاذة عن مقدمة اللقطة وخلفيتها:

الأسباب:

قد يكون الجسم الشاذ عن اللقطة أي شيء مهما كان صغيراً أو كبيراً يشوش ويبعد انتباه المتفرج عن موضوع اللقطة نفسها.

والأجسام الشاذة التي تظهر في مقدمة الكادر، مثل الكلب أو القطة التي تمشي عبر اللقطة دون توقع، هي أسوأ الحالات وتكون واضحة جداً. أما الأجسام الشاذة في الخلفية فهي أصعب من حيث التعرف عليها .وهناك أنواع عديدة منها، تتراوح بين خلفيات سيئة ، إلى "مارة" يلوّحون بأيديهم أمام الكاميرا. كما أن اللون أيضاً يمكن أن يصبح شيئاً شاذّاً. فمثلاً، كمية صغيرة من الألوان تظهر في الخلفية خارج البؤرة Out of Focus تلفت انتباه المتفرج إليها وتبعده عن التركيز.

فمثلاً:

يجب تفادي اللقطات التي تبدو فيها قطع الديكور وكأنها وضعت فوق رأس الممثل الذي يجري تصويره. فالإطار الذي يظهر في خلفية الصورة أصبح جسماً دخيلاً عليها.

كما يبدو هذا الكادر مضحكاً إلى حدٍّ ما ولكن إذا حركنا الكاميرا حركة بسيطة إلى اليمين أو حركنا الممثل حركة بسيطة إلى اليسار فسنحصل على نتيجة أفضل بكثير.

وبالمثل فإن إجراء مقابلة لشخص وهو يجلس أمام شاشة التليفزيون وهو يعرض صوراً ليس لها علاقة بموضوع المناقشة سيجعل المتفرج أكثر فضولاً للتعرف على هذه الصور أكثر من متابعته لموضوع المناقشة .

الاستثناءات:

الاستثناء الرئيسي لهذه القاعدة هو أنه عندما يكون هذا الجسم الشاذ جزءاً من السيناريو، وبالتالي تقل قيمة اللقطة إذا تم حذفه لأنه جزء من اللقطة ويضيف قيمة إليها. والاستثناء الآخر يحدث عندما يُصور الجسم الشاذ بحيث يظهر خارج البؤرة تماماً ويصعب إدراكه.

وفي النهاية فإن القاعدة الأساسية هي عدم وضع أي جسم شاذ من أي نوع داخل اللقطة، إلا إذا كانت جزءاً من القصة.

١٢- عند عمل تكوين لاكثر من شخصين في الكادر، نسقهم في عمق الكادر :

الأسباب:

يعتبر تنسيق محتوى الكادر بشكل جيد داخل الإطار عملاً متميزاً. وعندما يكون بالكادر أكثر من شخصين، فمن الواضح أن تنسيق الكادر ليحتويهم جميعاً سيكون صعباً. وتصبح الأولوية لإيجاد فراغ على الشاشة.

الحل:

بما أن الكادر لا يمكن جعله أكثر اتساعاً، فيجب ترتيب الشخصيات في العمق، من الأمام إلى الخلف. وفي هذه الحالة يجب العناية حوافي الكادر. وإذا قطع شخص حافة الكادر في المقدمة أو في المنتصف Middle ground فسيكون ملحوظاً. لكن لو حدث ذلك في الخلفية فلن يكون ملحوظاً بنفس الدرجة.

عند تصوير لقطات لثلاثة أفراد أو أكثر تجنب تجميعهم في خطوط مستقيمة أي في مستوى واحد وكون الصورة في العمق...أي في أبعاد مختلفة .

ومع استخدام عمق الشاشة يصبح للأشخاص حيّزٌ أكبر للحركة ويبدون أكثر طبيعية.

وحتى مع نفس الترتيب داخل الإطار، يمكن زيادة عدد الأشخاص بداخله أكثر.

الاستثناءات:

الاستثناء الوحيد لهذه القاعدة هو عند تصوير لقطة عامة LS تحتوي على حشد كبير من الأشخاص. والاستثناء التالي يكون عندما تكون اللقطة ذاتية subjective ويكون الأشخاص في حوار مع الكاميرا. وتعتمد الاستثناءات أساساً على إمكانية التعرف على كل شخصية بمفردها. فإذا كان الوضع كذلك، يأخذ التكوين أهمية كبيرة. وإذا لم يكن مهمّاً التعرف على الشخصيات، فإن التكوين حينئذ يصبح متعلقاً بقواعد العمل وحدها.

١٣- كل لقطة فعل ، لها لقطة رد فعل على علاقة معها:

كل الأفعال تقريباً هي ردود أفعال لأشياء أخرى. وعلى العكس من القاعدة العلمية، ليس ضروريّاً أن يكون رد الفعل مساوياً للفعل ومضادّاً له في الاتجاه، ولكنه يكون على علاقة معه.

الأسباب:

بالرغم من أن هذه القاعدة سهلة الفهم نسبيّاً مع الناس، فهي صحيحة أيضاً مع الحيوانات ويمكن أن

تنطبق على الأشياء غير الحية. والسبب في ذلك أن المتفرج يريد ذلك. فهذا فضول طبيعي وجزء من الطبيعة البشرية. فعندما يرى أو يسمع الصياد، حركة الحشائش، يكون رد فعله: التوقف عن الحركة، والنظر حوله، والإنصات، والانتظار. ويكون ذلك أحد أمرين، إما طعاماً أو خطراً. وبالرغم من أن الاستجابات البشرية أصبحت أكثر تمويهاً اليوم، فما زال الناس يستجيبون بطريقة مشابهة.

الاستثناءات:

تقريباً يعرف المتفرج ما يريد أن يشاهده قبل أن يراه. ويشيع استغلال هذه الخاصية في السرد الروائي والدراما. كما يمكن إيقاف المعلومات عن التدفق عندما لا يعرض رد الفعل. وقد لا تعرض بالمرة أو أن يتم كشفها فيما بعد، وهذه في حد ذاتها أداة نموذجية تستخدم في أفلام الإثارة والتشويق .

١٤- قم بتصوير اللقطات المتطابقة Matched Shots وليست المتنافرة Unmatched Shots:

الأسباب:

تعرف اللقطة المتطابقة أيضاً بلقطة الزاوية المنعكسة، أي أنها ملتقطة من وجهة النظر المقابلة للقطة السابقة.

وهذه القاعدة موجهة أساساً إلى تصوير الحوار بين شخصين فقط. والسبب الأساسي هو إعطاء المونتير لقطات تساعده عند عمل المونتاج على تركيز انتباه المتفرج على الحركة أو الحوار، بدون اختلاف في الخلفية أو في تنسيق الصورة داخل إطار الكادر.

واللقطة المتطابقة يجب أن تكون مشابهة للقطة المقابلة لها، إن لم تكن نفسها، من ثلاثة أوجه:

- نفس زاوية الكاميرا .

- نفس بعد الكاميرا عن الجسم المصور.

- نفس زاوية العدسة .

فلو فرضنا أن شخصين يتحدثان لبعضهما البعض، فإن نفس زاوية الكاميرا ستعطي نفس زاوية الرؤية لكل من الشخصين. ونفس المسافة بين الكاميرا والشخصين، ونفس زاوية العدسة، سوف تعطي نفس التنسيق داخل الكادر، ونفس العمق في مجال الصورة في كلتا اللقطتين.

ومع أن الخلفيات في إحدى اللقطتين قد تكون مختلفة عن الأخرى، فإن تقديم نفس العمق في مجال الصورتين depth of field، سيجعل درجة وضوح الخلفيات متساوية.

الاستثناءات:

يستثنى من هذه القاعدة الحالات التي ليس فيها مكان يكفي لتصوير لقطة متطابقة.

١٥-عند تصوير حوار بين ثلاث شخصيات، لا تقم بتصوير لقطتين متطابقتين متتاليتين لشخصيتين من الثلاث:

الأسباب:

أثناء عمل مونتاج لمشهد حوار بين ثلاثة أشخاص ، وقمت بالقطع بين لقطة بها شخصان ولقطة متطابقة أخرى بها شخصان أيضاً من الثلاثة، ستجد أن الشخص الموجود في الوسط سيبدو وقد قفز من أحد جانبي الشاشة إلى الجانب الآخر.

الحل:

في المجموعة المكونة من ثلاث شخصيات لا يوجد شيء اسمه مطابقة "لقطة لشخصين". وبالتالي، قم بتصوير لقطة للشخصين (ب) و(ج)، مثلاً ، ومن ثم يمكن اتباعها بلقطة للشخص (أ) بمفرده، أو العكس.

١٦- عند تصوير لقطات لرأس ممثل، كلما كانت لقطة وجهه كاملة، كلما كان ذلك أفضل:

الأسباب:

كلما اقتربت زاوية الكاميرا من الوجه، كلما حصلنا على المزيد من تعبيرات هذا الوجه. والتركيز على العيون أحد العناصر الهامة لإظهار التعبيرات، ولذلك كلما كانت العينان داخل الكادر، كلما كانت اللقطة أكثر إقناعاً للمتفرج، لأن مستوى النظر يكون أقرب إلى مستواه. وعندما تصبح زاوية الكاميرا بالفعل عند مستوى النظر، تتغير اللقطة من لقطة موضوعية Objective Shot إلى لقطة ذاتية Subjective Shot .

الحل:

في حالة اللقطة الموضوعية سيكون الهدف جعل زاوية الكاميرا قريبة بقدر كافٍ من مستوى نظر الشخص للحصول على أكبر قدر من تعبيرات الوجه المقنعة، ولكن ليس قريباً جدّاً بحيث يبدو الشخص وكأنه يتحدث مباشرة للكاميرا.

١٧- عند تصوير النهوض في لقطتين منفصلتين، أعطِ فرصة كافية لتصوير حركة مكررة بينهما Overlapping Action:

النهوض أو القيام rise هو حركة الشخص الذي يقوم من مستوى لآخر.ولذلك فحركة الشخص الذي يجلس ثم يقف تسمى النهوض. وغالباً ما يقوم المخرج بإعادة تصوير حركة النهوض التي حدثت في نهاية اللقطة الأولى، في بداية اللقطة الثانية .

الأسباب:

ينبغي أن تتضمن اللقطتان حركة مكررة Overlapping Action لإتاحة الفرصة للمونتير للقطع أثناء الحركة عند الكادر المناسب في اللقطتين. وتعتبر لقطات النهوض أكثر صعوبة قليلاً لأنه عند الوقوف من وضع الجلوس لا يتحرك الجسم فقط في اتجاه واحد ولكن في ثلاثة اتجاهات.

١٨- عند تصوير لقطة قريبة Close Up لحركة ما صورها أبطأ قليلاً :

الأسباب:

الحركة في اللقطة المتوسطة MS تغطي جزءاً صغيراً من الشاشة. وعند رؤية نفس الحركة في لقطة قريبة

CU، فإن الوقت الحقيقي لها يبقى ثابتاً ، ولكنها تتقدم بشكل أسرع. وهكذا نرى أن الحركة في اللقطات القريبة تأخذ وقتاً أقل لاكتمالها في اللقطة الأوسع .

١٩- تعرف على طرق عبور الخط الوهمي :

الأسباب:

أي شخص يتم تصويره من جانبي الخط الوهمي، سيتغير اتجاهه بطريقة أو بأخرى. وهذا التغير في الاتجاه، إما أن يكون له استخدامه داخل قصة الفيلم، أو يجب إخفاؤه بحركة أو بلقطة أخرى.

وهناك عدة طرق لعبور الخط :

الطريقة رقم ١: قم بتصوير الممثل وهو يعبر الخط الوهمى في لقطة واحدة مستمرة، أي أن يبدأ الممثل في الحركة من أحد جوانب الخط الوهمي ثم يعبره ومن ثم تنتهي الحركة عند الجانب الآخر. وعندما يشاهد المتفرج ما يحدث أمامه، فستكون اللقطة مقبولة لديه .

الطريقة رقم ٢: قم بتصوير لقطة من على الخط الوهمي in-between shot. وهذا يعني تصوير المشهد في عدد من اللقطات في المكان الذي تلتقط فيه تلك اللقطات من على الخط. وبهذه الطريقة يمكن قيادة المتفرج من جانب إلى آخر عن طريق "تجميع" هذه اللقطات.

الطريقة رقم ٣ : قم بتصوير لقطة cut-away؛ أي لقطة لموضوع آخر ذي علاقة بالموضوع الرئيسي، أو حتى جزء منه، بحيث تنقل انتباه المتفرج عن الخط الوهمي إلى الموضوع الجديد. وبعد ذلك يمكن إعادة الانتباه إلى الجانب المعاكس من الخط. وتعتمد هذه الطريقة على وجود فاصل زمني بين رؤية أحد جانبي الخط حتى العودة إلى الجانب المعاكس.

٢٠- لاحظ "الخط الوهمي" عند تصوير الآلات:

الأسباب:

أثناء تصوير الآلات يجب أن يلاحظ المخرج الخط الوهمي وكأنه يصور الأشخاص تماماً. ويكون للخط الوهمي، عندما يُستخدم لتوضيح مكان رؤيتنا للآلة، نفس مشاكل الاتجاه التي تكون مع الأشخاص المتحركين وغير المتحركين. وينطبق ذلك على الحركة الرأسية والأفقية، وكذلك الحركة الدائرية rotational movement .

الحل:

قم بالتصوير من جانب واحد من الخط الوهمي.

الاستثناءات:

الاستثناءات فقط عندما تكون حركة الآلة سريعة جدّاً

لدرجة لا يمكن أن يلاحظها الجمهور. وفي الوقت الذي ينطبق هذا على الآلات الدوارة، إلا أنه لا ينطبق على الآلات الترددية.

٢١- قم بإخلاء الشاشة قبيل انتهاء اللقطة:

الأسباب:

السبب في ذلك هو الحاجة إلى فاصل زمني أثناء عمل مونتاج اللقطات بين اللقطة وأحداثها واللقطة التالية وأحداثها أيضاً. وتعطي الفترة الزمنية للمونتير هذه المرة إمكانيات أكبر عند اختياره النهائي لنقاط المونتاج Editing Points.

٢٢- احترس من فخ التتابع Continuity Trap :

وهو وجود جسم أو نشاط داخل اللقطة يتضمن تغييراً ما بسبب مرور الوقت، مثل وجود ساعة كبيرة على الحائط مثلاً.

الأسباب :

أيّ مشهد يتكون من عدد من اللقطات تضم فخ تتابع سيُظهر تلك التغيرات عندما يتم عمل مونتاج له. ولأن التغيرات تحدُث من لقطة لأخرى، فستصبح اللقطات مع تغيرات الوقت جزءاً من المشهد وقد يلاحظها المتفرج.

الحل:

إما أن يُزال الفخ، عن طريق تغيير زاوية الكاميرا حتى لا تتضمنه اللقطة، أو تغيير الفخ حتى يمكن احتواؤه في اللقطة. فمثلاً، إذا كان من الضروري وضع الساعة في اللقطة بسبب القصة، فيجب إيقافها بعد تصوير كل لقطة لإعطاء نفس التوقيت في اللقطة التالية.

الاستثناءات:

الاستثناء الوحيد لهذه القاعدة يكون عندما يتغير الوقت فعلاً، أو عندما يكون فخ التتابع جزءاً من القصة.



المخرج وقواعد الحرفة :: Craft of directing

مقدمة:

تعتبر حرفة الإخراج Craft of directing شيئاً أساسيّاً في مهنة الإخراج. وتعتمد معظم قواعد هذه الحرفة على الحس الفني للمخرج وعلى مُدة احترافه للمهنة وعلى معرفته بما هو مناسب وما هو غير ذلك.وكما هو الحال مع مهارات الحرفة الأخرى الخاصة بصناعة السينما، مثل المونتاج والصوت، فإن العملية الإبداعية هامة جدّاً. وعلى العكس من الفنون الأخرى، التي يمكن فيها الإبداع بدون تعلم مهارة حرفية، فنجد أن عملية الأخراج لا تتحقق إلا عبر عملية تقنية technique، ومع هذا لا يعوق العملية الإبداعية. ولذلك تنطبق مقولة "الإبداع فوق قواعد الحرفة" على عنصر الإخراج كما هو في مهارة أي حرفة أخرى[١].

---

(١) ياسر رمزي: فنون الإخراج التلفزيوني.

قواعد عامة:

وعرف أن السبب في التصوير هو المونتاج :ربما تعد تلك أهم قاعدة على الإطلاق، وقد أصبحت كذلك مع ازدياد أهمية دور المونتاج في مرحلة ما بعد الإنتاج. فقد كان المخرجون يرددون في الماضي مثلاً يقول: "إذا لم تستطع تصوير المشهد من عدة زوايا، فلا تصوره". وكان سبب ذلك هو فهمهم أنه كلما أمكن الحصول على قصة جيدة بلقطات من زوايا مختلفة، وكلما كانت تلك الزوايا أكثر ترابطاً مع بعضها، كلما بدت القصة أكثر إقناعاً. ولكن عند تصوير لقطات لأي حدث، سواء كان تسجيليّاً أو دراميّاً، من المفيد فهم، والتعرف على، الطريقة التي يقدم بها هذا الحدث للمتفرج. مرحلة ما قبل الإنتاج Pre-Production: اختيار واقع أيّ نشاط يمكن إدراكه في الزمن الحقيقي أو الفعلي، باستخدام حواس الإنسان الخمس.مرحلة الإنتاج Production: تجزئة الواقع تصوير أجزاء مختارة من الواقع باستخدام حاستين فقط (السمع والبصر).

(١) مرحلة ما بعد الإنتاج Post-Production: إعادة تركيب الواقع : إعادة تركيب الأجزاء التي تم تصويرها في مونتاج أوّلي. وهذا يعطينا قصة جديدة، لها مدة زمنية جديدة.

(٢) نسخة جديدة من الواقع باستخدام تقنيات المونتاج ولغته، نحصل على نسخة جديدة من الواقع. وقد أعيد خلقها بما يتناسب مع المدة الزمنية الجديدة، ومع ما يتناسب أيضاً مع توقعات المتفرجين.. وقد تم اكتمالها من خلال حاستي السمع والبصر .

العرض Viewing: ثبات الواقع في الشكل الجديد يشاهد المتفرجون الآن شكلاً مثاليّاً لما كان يحدث في الواقع. وهو يُدركه بعدد أقل من الحواس الخمس، في زمن مختلف، مع خبرات أقل، ومع معرفة بيئية وجغرافية أقل من أصل هذا الواقع .

– إعرض على الجمهور ما هم بحاجة لرؤيته: عندما يبدأ المخرج فى التصوير، عليه أن يحدد اللقطات التي ستعبر عن المشهد الذي يقوم بتصويره، واضعاً في اعتباره توقعات المتفرج، وعدم الوفاء بهذه التوقعات يسبب للمتفرج الإحباط. فكل فعل action على الشاشة يتطلب رد فعل reaction مساوياً له. وتقوم في الغالب لقطة رد الفعل reaction shot بتفسير لقطة الفعل shot action. فإذا رأى المتفرج رجلاً على الشاشة ينظر إلى شيء ما خارج الشاشة، فهو يريد أيضاً رؤية هذا الشيء. وهو يريد رؤيته إرضاء لفضوله. وأحياناً يتعمد المخرج عدم ظهور لقطة رد الفعل (الشيء الذي

ينظر إليه الرجل) لشيء مطلوب في الدراما، حيث إن حجب المعلومات المرئية يُساعد على إنجاح الحبكة الدرامية. فمثلاً، في برنامج عن موسيقى الجيتار، يتحدث فيه عازف الجيتار عن دور الأصابع في إخراج النغمات، ومن ثم يقوم بعرض ما يتحدث عنه. عندها لا يمكن تخيل عدم عرض لقطة ليده وهى تعزف على أوتار الجيتار، فالمتفرج يريد رؤية مثل هذه اللقطة، بل إنه يحتاج إلى مشاهدتها حتى يفهم ما يتحدث عنه عازف الجيتار. ولا ينبغي على المخرج أن يحجب عن المتفرج المعلومات الحيوية التي تساعده على فهم القصة أو المشهد.

إذا كان عازف الجيتار يتحدث عن دور الأصابع في إخراج النغمات..

... ويقدم نموذجاً للعزف بهذه الطريقة...

... عندها سيحتاج المتفرج لرؤية هذا النموذج لطريقة العزف...

– لا تقحم على اللقطة ما لا داعي له أبداً: لا ينبغي أن يقوم المخرج أبداً بإقحام أشياء على اللقطة لا ضرورة لها. وبتعبير آخر، لا يجب أبداً أن يصرف انتباه المتفرج عن الحركة التي تعرضها اللقطة، إلى اللقطة ذاتها. ويرى

المخرجون أن اللقطة التي يتنبه إليها المتفرج ، هي بكل أسف لقطة سيئة. فمثلاً قيام الكاميرا بحركات لا داعي لها داخل اللقطة يجذب انتباه المتفرج إليها ويبعده عن محتوى اللقطة بحد ذاتها. وفي مرحلة المونتاج، تبدو اللقطات المصورة بهذه الطريقة مبالغاً فيها وتتحول إلى نوع من التشويش للمتفرج. والسبب الرئيسي لذلك هو أنه رغم أن اللقطة تبدو مثيرة، فإن جزءاً من انتباه المتفرج، مهما يكن ضئيلاً، يتشتت من الحركة إلى الأسلوب المُستخدم فيها. وتكون النتيجة فقدان بعض من "الواقع المُشاهَد". وهكذا يجب على المخرج ألا يقحم على اللقطة ما لا داعي له أبداً.

الصورة التي تتغير من لقطة كبيرة LS إلى منظر لا داعي له ، سيوحي إما أن هناك زلزالاً، أو أنه مؤثر بصري.

– تعرف على المعدّات التي تستخدمها:

من بين المعدّات التي قد يستخدمها المخرج: مثل الكاميرا والبطاريات والحوامل.. إلخ، ربما تكون العدسات هي أهمها. فالعدسات هي عين الكاميرا. وهي تختلف من نوع لآخر. ولكن توجد مبادئ أساسية لها. وبدون معرفة تلك المبادئ وكيفية استخدامها، فسيعتمد عمل المخرج على التخمين. وفي الوقت الذي يسمح فيه بالتخمين في

بعض المهن، فهو غير مسموح به في حالة تصوير الأفلام والبرامج. وبالتالي فإنه من دواعي المهارة الحرفية معرفة المخرج بأدواته وإمكانياتها.وليس من الضروري أن يعرف المخرج التركيبات العلمية للعدسات وكيفية حسابها، ولكن من المفيد معرفة خصائص العدسة، وإلى أي مدى يستطيع المصور الاعتماد عليها. ومن المهم للغاية معرفة العلاقة بين F stops، وزاوية العدسة lens angle والبعد البؤري لها focal length والمرشحات Filters، وكيف يمكن استخدام تلك العلاقات. والعديد من المتطلبات الأساسية للمخرج السينمائي لا تنطبق على المخرج التليفزيوني، ولكن توجد بعض الأشياء المتماثلة. أما بالنسبة لمعرفة نوع الخام الذي سيستعمل في تصوير الفيلم السينمائي، أو نوع الشريط المغناطيسي الذي سيستعمل في التصوير التليفزيونى، أو بالنسبة للعدسات؛ فلا بديل عن معرفتها.. ادرس الموضوع الذي تخرجه قبل التصوير:هناك مثل يقول: "قد يحالف الحظ اللقطة الجيدة، ولكن لا يحدث العكس ". فاللقطات الجيدة يتم الإعداد لها قبل تصويرها، وكلما تعرف المخرج على الموضوع الذي سيقوم بتصويره بشكل موسع، كلما كانت اللقطات أنجح. ولتنفيذ ذلك، لا بديل عن دراسة هذا الموضوع قبل التصوير .

وعلى سبيل المثال، إذا كان المطلوب تصوير البطل

وهو يقطع طريقه اليومي إلى عمله في شارع ما، فمن المهم أن يرى المخرج ذلك الشارع قبل التصوير. وبغير ذلك، لن يستطيع تقرير اللقطات التي سيصورها، ومكان وضع الكاميرا وما هي الحركات والأشياء التي ستظهر في خلفية أو مقدمة الكادر، وما هي الحركات التي يجب إظهارها من مشوار البطل. وبمشاهدة كل هذا قبل التصوير، يصبح من الممكن أيضاً تقدير الفترة الزمنية الكاملة للحركة بل وتقرير الزمن السينمائي الجديد الذي ستتضمنه لقطات المشهد .وبدون الدراسة المسبقة، فإن أبسط عمليات التصوير ستشوبها التعقيدات. والتعقيدات تسبب ارتباكات، ولا يمكن الثقة بنتائجها. ولذلك فإن دراسة الموضوع قبل تصويره تعدُّ جزءاً هامّاً من عمل االمخرج .

– تعرف على مصدر الإضاءة قبل التصوير: وأثناء التصوير يحصل المخرج على الإضاءة من مصدرين :

أ – إضاءة طبيعية بإضاءة صناعية. ومعظم أعمال التصوير تستخدم الضوء الطبيعي بقدر الإمكان، والمعروف أن مصدر الإضاءة الطبيعية هي الشمس. وبالتالي، فإن معرفة وضع الشمس عند التصوير هو عنصر آخر مهم في عمل المخرج والمصور.

ونحن نعرف أن الشمس تتحرك بتوقيت ثابت، لدرجة

أن الناس اعتادوا على ضبط ساعاتهم عليها. ولذلك فالضوء مُرتبط بالوقت. فالشمس تسير ١٨٠ درجة من الشرق إلى الغرب، ويتم ذلك خلال ١٢ ساعة، أي بمعدل ١٥ درجة كل ساعة. ولكن الخمس عشرة درجة إذا قيست على الأرض أو عند مستوى الكاميرا فإنها تعني أمتاراً عديدة. ولذلك فإعداد اللقطة لإظهار ظلال معينة يجب أن يحدث إما باستخدام إضاءة صناعية، أو أن تُعد بعناية قبل وقت التصوير باستخدام الإضاءة الطبيعية. والأخطاء التي تحدث في حساب وضع الشمس بالنسبة للشيء الذي يتم تصويره سيسفر عنها إعادة تصوير مكلفة في اليوم التالي.ويمثل بُعد مكان التصوير عن خط الاستواء مشاكل أخرى. ففي بعض الدول حيث تكون شمس منتصف النهار تقريباً عمودية مباشرة، تكون الظلال قصيرة جدّاً عند مقارنتها بالظلال الطويلة جدّاً وقت الغروب. وعندما تكون الشمس مرتفعة جدّاً، تصبح مشكلة ظهور ظلال غير مرغوبة خاصة على وجه الموضوع الذي يتم تصويره مسألة حرجة وفي غاية الأهمية، ويتم اللجوء في هذه الحالة إلى عاكس شمسي. وبالإضافة إلى ذلك، فإنه في بعض أنحاء العالم يتم تقليل وقت التصوير الفعلي المستخدم في أي يوم بدرجة كبيرة بسبب قوة أشعة الشمس. ومع ذلك، يجب على المخرج حساب وقت الشمس الذي يمكن التصوير فيه للحصول

على أفضل النتائج. ويطلق على الفترة القصيرة التي تختفي فيها الشمس خلف خط الأفق أو قبل الغروب مباشرة اسم "الوقت الذهبي" أو "اللحظات الذهبية"، وهي تقريبا أكثر الفترات فعالية لوجود إضاءة طبيعية ناعمة وثرية[١]. ولكن كما يوحي الاسم، فإن وقت العمل قصير جدّاً أثناء تلك الفترة ويتطلب ذلك تخطيطاً مسبقاً كبيراً للاستفادة القصوى منها. وهكذا نرى أن الشمس بالنسبة للكاميرا، يمكن أن تكون عدوّاً أو صديقاً للمخرج. ولذلك يجب عليه أن يدرس تماماً أين ستكون؟ وكم من الزمن ستدوم قبل بداية التصوير. .يجب أن يكون هناك مبرر لكل لقطة:وهناك سببان وراء وجوب وجود هذا المبرر :

١- حتى يحصل المخرج على لقطة أفضل.

٢- إعطاء المونتير مزيداً من الحرية أثناء المونتاج. وينبغي أن يكون هذا المبرر "جزءاً لا يتجزأ" من الصورة أو الصوت. فإن لقطة لحديقة، على سبيل المثال، لا يجب أن تحتوي على الحديقة وحدها. وإنما يجب أن يكون هناك عوامل أخرى تساعد المتفرج على تفسير طبيعة هذه الحديقة ، وهي التي تحدث عادة لتوضيح طبيعتها. فوجود امرأة مثلاً تدفع عربة طفل

---

(١) محمود علي شبيب: بحث غير منشور ٢٠٠١، بغداد.

داخل اللقطة مع أصوات زحام المرور في الخلفية سيفسر للمتفرج أن الحديقة تقع وسط المدينة. وإذا رأينا طائرة تطير على ارتفاع منخفض، فسيعني ذلك أنها تقع بالقرب من المطار. وإذا كانت المرأة التي تدفع عربة الطفل ترتدي ملابس "مربية أطفال"، فهذا يعني أن الحديقة تقع في الحي الراقي من المدينة. وإذا كانت الأشجار طويلة وعتيقة، فهذا يعني أنها حديقة منشأة منذ زمن طويل ، كما أن شكل الأشجار والزهور سيدل على الفصل الذي تقع فيه الأحداث ، وستضيف الطيور والحيوانات المزيد من المعلومات للمتفرج . وكثيراً ما تلعب تلك المبررات البصرية أو السمعية كمفاتيح توضح معلومات للمتفرج بشكل أفضل مما لو كانت بدونها . فمثلاً، الطريق الخالي لا يكون خالياً فقط ، بل يجب أن يحتوي على شيء يدل على أنه خالٍ ويعطيه معنى. فلقطة لطريق كربلاء - النجف الصحراوي في الصباح الباكر لن تكون واقعية بدون الشبورة التى تنتشر في مقدمة الصورة ، وبدون اليافطات التي تدل على الكيلومترات المتبقية من الطريق. فاللقطة هنا تختزل كل العناصر التي يتكون منها الطريق الخالي في ذلك الوقت. وغالباً ما تُختلق أو تُبتكر المبررات، ولكن سوف يكون هناك دائماً شيء ما أو شخص ما يمكن أن نضعه في اللقطة ليجعلها أكثر واقعية، ويجعلها ذات معنى بالنسبة للمتفرج.

- لا تقدم للمونتير مشاكل، بل حلولاً: يقوم المخرج بتصوير اللقطات بهدف تركيبها بسهولة أثناء مرحلة المونتاج. والمخرج الجيد هو المخرج الذي لديه فكرة عن متطلبات المونتاج. وبالتالي، يجب أن يحرص على أن تحتوي كل لقطة على العناصر التي يحتاج إليها المونتير للانتقال من لقطة لأخرى بسهولة ويسر ، حتى ولو كان الترتيب النهائي للّقطات غير معروف أثناء التصوير .

والحلول هنا تشير إلى حلول للمونتاج؛ أي أن اللقطة يمكن عمل مونتاج لها بعدة طرق. فاللقطة التي تحتوي على كل العناصر التي تسهل تركيبها مع بقية اللقطات، سيتم على الأغلب عمل مونتاج لها بسهولة. وكلما قلت هذه العناصر، كلما قل احتمال عمل مونتاج لها. واللقطات التي ليس بها أي عناصر تسبب مشاكل فعلية للمونتير.

تكرار الحركة Overlapping Action:

لكي يصل المونتير بين لقطتين سويّاً، ويعطي تتابعاً لسياق الحركة فيهما، يجب أن تحتوي اللقطتان على حركة كافية حتى تتوافر للمونتير نقاط المونتاج المختارة في كليهما. ولكي يتم ذلك، يتعين على المخرج تكرار تصوير الجزء الأخير لحركة نهاية اللقطة الأولى ، في بداية اللقطة التالية لها. وبذلك يستطيع المونتير ربط اللقطتين بسهولة وبدقة أكثر، فتظهر الحركة كاملة دون ضياع جزء منها. ويطلق على تلك الأجزاء الإضافية من الحركة "الحركة

المتكررة". ويختلف مقدار الحركة المتكررة حسب اللقطة ونوع الحركة. فبعض الحركات قصيرة ولا تحتاج أكثر من ثانية، والبعض الآخر يحتاج إلى أكثر من ثانية. وبصفة عامة، كلما كانت اللقطة ذات حجم قريب كلما قل الاحتياج إلى تكرارالحركة، وكلما كانت ذات حجم كبير، كلما زاد الاحتياج إلى تكرار الحركة. مثال: مشهد به شخص يستعد لمغادرة الحجرة من بابها إلى ممر خارج هذه الغرفة. وباستخدام كاميرا واحدة، يجب تقسيم المشهد إلى لقطتين: الأولى، للشخص وهو يغادر الحجرة، ويتم تصويرها من داخل الغرفة ؛ والثانية، للشخص وهو يخرج من الغرفة ويمشي في الممر ، ويتم تصويرها من داخل الممر. ولكي تبدو الحركة طبيعية يجب أن تظهر حركة الممثل على الشاشة وهو يخرج من الغرفة إلى الممر ويمشي فيه وكأن المخرج قام بتصويره في لقطة واحدة متصلة، مع أن الحقيقة أن الحركة تم تصويرها في لقطتين منفصلتين ، مرة يتم تصويرها من داخل الغرفة ومرة أخرى من الممر. وحتى يتم ذلك يجب أن يستمر تصوير اللقطة الأولى(الكاميرا داخل الغرفة) حتى يخرج الممثل من باب الغرفة ويغلقه خلفه. ويبدأ تصوير اللقطة الثانية (الكاميرا في الممر) والممثل داخل الغرفة والباب لا يزال مغلقاً ثم يفتح الباب ويخرج منه ويمشي في الممر.والحركة المتكررة هي التي تشتمل على الخروج من الباب، لأن هذا الجزء هو الذي سيحاول المونتير إيجاد

تتابع مترابط ومتواصل له في كلتا اللقطتين، حيث يمكنه أن يجد كادراً واحداً على الأقل يمكن القطع عنده. والأسباب التي تدعو إلى تكرار الحركة هي كالتالي:

١- السماح للمونتير بأقصى قدر من الحرية فى اختيار نقاط القطع.

٢- منح الممثل وقتاً أطول لإعادة الحركة بطريقة أكثر سلاسة. اللقطة الأولى الكاميرا داخل الغرفة،

يقترب االممثل من الباب،

ثم يقوم بفتح الباب،

ويخرج من الباب،

ثم يغلقه خلفه.

اللقطة الثانية:

الكاميرا في الممر،

تبدأ اللقطة بالباب وهو مغلق.

بعد ذلك يفتح الممثل (الموجود بداخل الغرفة) الباب.

ويخرج من الباب،

ثم يغلق الباب ويخرج من الكادر.

مشاكل تصوير الحركة المتكررة :

أولًا- مطابقة سرعة الحركة Matching the speed of action: تعتمد السرعة الظاهرة للحركة على حجم الكادر. فحتى لو كانت السرعة الفعلية لحركة الممثل هي نفسها، فسوف تظهر السرعة مختلفة وقد تحدث مشاكل عند وصل اللقطة مع أخرى. فمثلاً، حركة الممثل في اللقطة ذات الحجم الكبير Long Shot ستبدو أبطأ قليلاً من نفس الحركة عندما تكون اللقطة ذات حجم قريب Close-Up، ولذلك ستظهر الحركة التي نشاهدها على الشاشة في اللقطة الكبيرة أبطأ من الحركة التي نشاهدها لنفس الفعل في اللقطة القريبة. مثال: شخص يتناول كوباً من على المنضدة ويشرب منه. إذا وجدت ضرورة لمشاهدة لقطة قريبة لليد والكوب، أثناء التقاط الكوب، فسيتعين تصوير لقطة حركة متكررة. ستبدأ اللقطة باليد وهي خارج الكادر، ثم تدخل اليد إلى الكادر وتلتقط الكوب، ثم تخرج اليد والكوب من الكادر. وعند مشاهدتها سنرى أن المسافة التي تقطعها اليد في اللقطة الكبيرة أكبر كثيراً منها في اللقطة القريبة. ولكن بما أن الحركة هي نفسها، فسيبدو للمتفرج أن سرعة اليد زادت في اللقطة القريبة. ويمكن التغلب على ذلك إذا استُخدمت لقطة ثالثة للشرب من الكوب. وستتطلب الحركة المتكررة حينئذ تناول الكوب مرة

أخرى، حتى ولو كانت لقطة الشخص متوسطة قريبة فقط medium close-up.

الحل:

بالإضافة إلى تصوير لقطة قريبة بسرعة حركة عادية، يجب تصوير لقطتين أخريين لحركة أبطأ قليلاً. ويمكن للمونتير في هذه الحالة اختيار اللقطة التي تتناسب بشكل أفضل مع اللقطة الكبيرة.

ثانياً - التتابع Continuity: التتابع هو التطابق الدقيق لتفاصيل الموضوعات والأشياء والمواقف من لقطة لأخرى. وعند تصوير الحركة المتكررة، يشتمل ذلك أيضاً على الصوت والإضاءة.

ثالثاً- التصوير الإضافي Overshooting: عند تصوير حركة متكررة يوجد في الغالب ميل إلى تكرار الحركة بأكملها، لقطة تلو أخرى، لضمان وجود أكبر قدر من الخيارات عند عملية المونتاج. ولكن هذه ليست طريقة جيدة، إلا إذا لم يكن هناك اعتبار لعاملَي الوقت والمال. وتوجد طرق عديدة لتقليل استهلاك الخام عند تصوير الحركة المتداخلة. أهمها معرفة الحدود التي سيتم المونتاج بينها. وهذا يتطلب عنصر إعداد وتخطيط، ومعرفة باللقطات التي يجب أخذها، وأسباب ذلك. والحل المثالي لذلك هو استخدام السيناريو المرسوم الذي يعده المخرج.

الحفاظ على التتابع في الإخراج :: continuity

التتابع continuity :

التتابع هو استمرارية المشهد بتنوعه من لقطة إلى أخرى ، من خلال الحوار ، والحركة ، والإضاءة ، والصوت ، والإكسسوار وغيرهم. ومن المهم الحفاظ على التتابع السليم للقطات، حتى يمكن الحصول على تدفق في الاستمرارية، عند عمل المونتاج[١]. فيمكن لخطأ واحد في التتابع أن يخلق مشكلة في مرحلة المونتاج، مما قد يستدعي إعادة التصوير. فعلى سبيل المثال : لو أن الإضاءة قوية في لقطة ما high key، وفي لقطة أخرى خافتة low key، نجد أن هاتين اللقطتين لن تتطابقا في المونتاج. ونفس الشيء سيحدث لو أن الصوت منخفض في لقطة، وفي اللقطة التالية عالٍ جدّاً .

---

(١) عبد الله الشبلي: خطوات الإخراج التلفزيوني والسينمائي.

ولأن تصوير اللقطات يتم بشكل منفرد، وقد يفصل بينها أيام وأسابيع، يكون من الصعب تذكر التفاصيل الخاصة بكل لقطة، مما يخلق مشكلة في تحقيق التتابع. وللحصول على تتابع صحيح، لا بد من تسجيل كل التفاصيل الخاصة بكل لقطة أثناء التصوير. وتكون كل حرفة من الحرف، التي تعمل في إنتاج الفيلم، مسؤولة عن تسجيل التفاصيل الخاصة بها للتتابع الصحيح. ويُعتبر المخرج هو المسؤول عن ثلاثة أنواع من التتابع : تتابع الحركة ، وتتابع اتجاه النظر ، وتتابع أداء الممثلين. وفتاة التتابع هي المسؤولة عن تسجيل كل ما يخص هذه الأنواع الثلاثة للمخرج .

أولاً : تتابع الحركة :

يجب الحفاظ على اتجاه الموضوع المراد تصويره، من لقطة إلى أخرى ، حتى يبدو واضحاً للمتفرج. ولن تكون هناك مشكلة إذا ما كان المشهد لقطة واحدة مستمرة، حيث لن يحدث أي اعتراض للحركة عن طريق القطع. ولأن معظم المشاهد تصور من خلال مجموعة من اللقطات، وباستخدام زوايا متعددة للكاميرا، لذلك فمن السهل أثناء التصوير فقدان تتابع حركة الموضوع، عندما يحدث تغير في زاوية الكاميرا. لذا على المخرج أن يراعي دائماً المحافظة على الخط الوهمي أثناء التصوير حتى لا يسبب إرباك المتفرج .

الخط الوهمي :

الخط الوهمي هو أداة يستخدمها المخرج للحفاظ على التتابع السليم للحركة أثناء التصوير. فيتم رسم خط خيالي، غير موجود في الحقيقة، يمر بمنتصف الموضوع المراد تصويره تماماً. ويختار المخرج أحد جانبي الخط ليتم تصوير الحركة منه. وهو ما يؤسس اتجاهات الحركة إلى يمين أو يسار الشاشة. ويمكن وضع الكاميرا في أي مكان، داخل نصف الدائرة المختار، على أحد جانبي هذا الخط الخيالي. وعلى الكاميرا أن لا تتخطى هذا الخط الوهمي في لقطتين متتاليتين[١] .

فمثلاً، إذا ما كانت هناك سيارة تتحرك في اتجاه يمين الكادر، فيجب أن تظل في نفس هذا الاتجاه، في كل لقطة، حتى تصل إلى وجهتها النهائية ، أو أن يكون أي انحراف، أو تغيير في الاتجاه، واضحاً للمتفرج. وإذا حصل ولسبب غير مبرر ، وظهرت السيارة تتحرك في اتجاه شمال الكادر، سوف يبدو أن التغيير حدث بشكل مفاجئ، مما ينتج عنه إرباك المتفرج. لذا على المخرج أن يصور السيارة من الجانب الذي اختاره فقط ، لأن العبور

(١) عمر الحداد: روائع الإخراج وجماله.

الخاطئ للخط الوهمي، سوف يخلق تغيراً غير مقصود في اتجاه الحركة، مما ينتج عنه خطأ في التتابع .

وعندما يكون هناك موضوعان داخل الكادر ، يجب أن يمر الخط الوهمي بينهما ، عندها يكون على المخرج أن يقوم بالتصوير من جانب واحد فقط من الخط. وحين يحتوي المشهد على مجموعة لقطات ، قد يكون من المفضل تغيير اتجاه الشاشة من أجل التنويع. ولكن يجب أن تكون هذه التغييرات واضحة تماماً أمام المتفرج. وإذا تمَّ تخطي الخط الوهمي ، يجب أن يعاد رسمه، حتى يمكن المحافظة على التتابع مرة أخرى .

وهناك خمس طرق لعبور الخط الوهمي مع الاحتفاظ بالتتابع :

أولاً : أن يغير الموضوع الذي يتم تصويره من اتجاهه أثناء التصوير ، وهذا مقبول لأن المتفرج يرى بعينه حدوث تغيير الاتجاه على الشاشة.

ثانياً: أن تعبر الكاميرا الخط الوهمي أثناء تصوير اللقطة ، وهذا أيضاً مقبول لأن المتفرج يرى بنفسه تغيير الاتجاه .

ثالثاً: أن توضع لقطة خارج الموضوع Cutaway Shot، بين لقطات ذات اتجاهات مختلفة ، وعندما

تُستخدم اللقطة خارج الموضوع بين لقطتين لهما اتجاهان مختلفان، يمكن أن تخفي تغيير الاتجاهات، وبالتالي تحافظ على التتابع .

رابعاً: أن تُستعمل اللقطة التفصيلية Insert Shot، بين لقطات ذات اتجاهات مختلفة ، وهي لقطة تعمل تماماً كلقطة خارج الموضوع لتغطي تغير الاتجاه .

خامساً : أن يتم كسر التتابع متعمداً ، حيث إنه في بعض الحالات يمكن عبور الخط الوهمي لأن ذلك يعطي جمالاً للمشهد. ولأنه عادةً لا يُلاحظ المتفرج هذا الكسر فى التتابع في مشاهد الحركة. ولكن يمكن أن يسبب كسر التتابع في المشاهد الحوارية بعض المشاكل، لأن اللقطات غالباً ما تكون قريبة من بعضها، والاختلاف بينها يكون ملحوظاً. وبالرغم من أن المتفرج قد لا يستطيع تحديد المشكلة ، إلا أنه يمكنه أن يشعر أن هناك شيئاً خاطئاً .

أما المشاهد التي تحتوي على المطاردة، أو المواجهة، فإنها تتطلب عناية فائقة، لأن المعنى في هذه المشاهد يُكتسب من خلال اتجاه الحركة على الشاشة :

١- **المطاردة** : عند تصوير مشاهد مطاردة ، يجب أن تُظهر اللقطات جميع الشخصيات، وهم يتحركون في نفس الاتجاه، لكي تبدو كمطاردة. فعلى سبيل المثال ، لو أن

الشخصية (أ) تطارد الشخصية (ب)، في اتجاه يمين الكادر، يجب أن يتحركا في نفس الاتجاه، من لقطة إلى أخرى .

ولو أن (أ) تحرك فجأة في اتجاه شمال الكادر، فإن ذلك سوف يبدو كما لو أنه التفت فجأة، لكي يواجه الشخصية (ب). وعلى العكس من ذلك، لو أن الشخصية (ب) تحركت في اتجاه الشمال ، فإن ذلك سوف يبدو كأن الشخصيتين تهربان من بعضهما البعض، وبذلك لن يتحقق معنى المطاردة. والأخطاء من هذا النوع سوف تسبب إرباكاً للمتفرج .

٢- **المواجهة** : لو أن الشخصيتين تتحركان في اتجاه بعضهما البعض ، أي أن كلاًّ منهما تتحرك في اتجاه معاكس ، فإن ذلك سوف يبدو كما لو أنهما في مواجهة وشيكة الحدوث. فلو أن الشخصية (أ) تتحرك من يمين الكادر، والشخصية (ب) تتحرك من الشمال ، فإن القطع المتبادل بين هاتين اللقطتين، سوف يشير إلى أن الشخصيتين سوف تواجهان بعضهما عند نقطة معينة. لذلك يصبح من المهم الحفاظ على اتجاه الحركة ، لتجنب إرباك المتفرج .

ثانياً : تتابع اتجاه النظر:

تتابع اتجاه النظر يعني ببساطة أن الشخصيات تنظر في الاتجاه الصحيح، من لقطة لأخرى. وقد يبدو ذلك سهلاً ، ولكنه قد يصبح أكثر تعقيداً، عندما تنظر الشخصية إلى شيء خارج الكادر. وهذا الأمر تم حله أيضاً باستخدام الخط الوهمي. حيث يجب أن يمر الخط بين الممثلين ، وأن تظل الكاميرا في جانب واحد منه .

وهناك ثلاث طرق لتغيير اتجاه النظر بشكل مناسب :

أولاً : أن ينتقل اتجاه النظر خلال اللقطة – وهذا مقبول لأن المتفرج يرى بنفسه تغيير النظر، كما لو أن الشخصية تتابع شيئاً خارج الكادر.

ثانياً: أن تتحرك الكاميرا خلال اللقطة – وهذا أيضاً مقبول لأن المتفرج يرى بنفسه التغير في اتجاه النظر، خلال حركة الكاميرا .

ثالثاً : أن توضع لقطة تفصيلية Insert Shot بين اللقطات التي تحوي اتجاهات نظر مختلفة – وهذه اللقطة ممكن أن تستخدم إما للتوضيح، أو لإخفاء تغيير اتجاه النظر .

تتابع اتجاه النظر لا يشمل فقط يمين أو شمال الكادر ،

ولكنه يشمل أيضاً الزوايا الرأسية والأفقية. فالزاوية الرأسية هي اتجاه نظر الممثل في علاقته مع الارتفاع الذي ينظر إليه. والزاوية الأفقية هي اتجاه نظر الممثل في علاقته بمحور العدسة. ويجب أن تكون زوايا اتجاه النظر منطقية، ومتصلة، من لقطة لأخرى ، وذلك إذا لم يتغير الخط الوهمي من خلال الطرق السابقة. وربما يكون التتابع صعب التحقيق، إذا كان هناك ثلاثة ممثلين أو أكثر في المشهد. لذلك يصبح من المهم عمل تخطيط جيد ، ومن المفيد أيضاً استخدام السيناريو المرسوم Storyboard لهذا الغرض. ولعل من أصعب مواقف تتابع اتجاه النظر هي عندما يشاهد الممثل شيئاً يتحرك خارج الكادر. وهناك قاعدة بسيطة تقول : إنه يجب على الممثل أن يتابع الحركة، كما لو كانت تحدث خلف الكاميرا.

ثالثاً : تتابع أداء الممثلين :

من المهم أن يكون أداء الممثلين متطابقاً، من مكان إلى مكان، ومن لقطة إلى أخرى. وهذا يشمل حدة المشاعر ، سياق الكلام ، الإشارات، والتلميحات. وهذه مسؤولية المخرج والممثل معاً لضمان تتابع الأداء. وإذا قام المخرج بتغيير شيء ما، عن اللقطات السابقة، الخاصة بأداء الممثل ، عندها يجب على فتاة التتابع تدوين هذا التغيير .

عدسات الكاميرا والإخراج ::
Lenses

العدسات Lenses:

يمكن تعريف العدسة ببساطة بأنها وسيلة بصرية تقوم بتجميع الكثير من الأشعة الضوئية وتركيزها في بؤرة على سطح مستوٍ. وتقوم العدسة بدور مزدوج في التصوير السينمائي ، حيث تتحكم في كمية الضوء الداخل إلى الكاميرا، وفي مقدار وضوح الصورة. وهناك مجموعتان من العدسات :

١. العدسات الثابتة البعد البؤري Prime Lenses وهي التي يكون طول البعد البؤري فيها ثابتاً لا يتغير. وتنقسم إلى أربعة أنواع رئيسية طبقاً : ١ - للبعد البؤري Focal Length أي المسافة التي بين العدسة ونقطة تركيز الصورة داخل الكاميرا ، والذي يعبر عن قوة تكبير العدسة.

البعد البؤري = قوة تكبير العدسة.

٢. لعمق المجال Depth of Field، أي أقرب وأبعد نقطة تسمح بتصويرها العدسة مع الاحتفاظ بوضوح الصورة .

عمق المجال = العمق الذي يتوقف عنده وضوح الصورة .

٣. لمجال الرؤية Scope of Vision أي زاوية مجال الحركة الفعلي التي تلتقطها العدسة والمسجلة على شريط الفيلم السينمائي .

٤ . مجال رؤية واسع.

مجال رؤية ضيق.

وهذه الأنواع الأربعة هي :

١- العدسة قصيرة البعد البؤري - the wide lens أقل من ٢٥ مم – تتميز هذه العدسة بأن لها أوسع مجال رؤية ، بل وحتى أوسع من التي تعطيها العين البشرية، وهي تجعل الأشياء تبدو أصغر وأبعد وأسرع في الحركة من العدسة المتوسطة البعد البؤري ، ولذلك فهي تزيد من عمق مجال الصورة والمنظور بشكل مبالغ فيه كما تزيد نسبة التشوه في كليهما مما يعطي للصورة مظهراً واقعيّاً.

وهي تعطي زاوية رؤية أكبر من العدسات المتوسطة البعد البؤري، ولذلك فهي تستخدم لإعطاء صور تشتمل على أكبر مساحة ممكنة من المنظر الجاري تصويره .وهي مناسبة لتحميل الكادر بتفاصيل كثيرة. وتسمى العدسة ذات البعد البؤري القصير جدّاً– ٥ مم – بعين السمكة ، وتتيح رؤية محرَّفة تماماً للصورة حيث تتخذ كل الخطوط شكل منحنيات وتتكور كل الأشكال مع الاحتفاظ بنسبها الطبيعية، ومنظورها وعلاقتها بما حولها. وتستخدم عين السمكة عندما يكون تأثيرها مطلوباً للتعبير عن حالة نفسية ، مثل رؤية شخص مضطرب عقليّاً أو مدمن مخدرات، للعالم من حوله .

وعلى الناحية الأخرى تقلل العدسة ٢٥مم التشوه إلى الحد الطبيعي تقريباً ، لكن الصورة التي تنتجها لا تخلو من تكور يوحي بأن هناك انحرافاً ما. ويكون عمق المجال الكبير مفيداً للغاية عندما يكون المطلوب التقاط موضوعين على مسافة كبيرة من بعضهما مع الاحتفاظ بكليهما في نطاق وضوح الصورة في نفس اللحظة ، وتستطيع العدسة قصيرة البعد البؤري كذلك إضفاء عمق على الأماكن القليلة المساحة ، فمثلاً يمكن أن تبدو حجرة صغيرة أكبر حجماً وأكثر عمقاً بهذه العدسة كما أن المدى الذي تتحرك فيه الشخوص داخلها سيبدو تبعاً لذلك مبالغاً فيه .كما أن زيادة عمق المجال والتقليل في

تكبير الصورة يجعل العدسة القصيرة البعد البؤري مثالية في استخدام الكاميرا المحمولة؛ لأنها تقلل من تأثير اهتزازات الكاميرا ويكون الضبط الدقيق للبعد البؤري للعدسة غير هام في هذه الحالة .

٢ – العدسة المتوسطة البعد البؤري the normal lens من ٢٥ مم إلى ٦٥ مم – تعطي هذه العدسة تقريباً نفس منظور العين البشرية العادية ، فعمق المجال الخاص بها ، وقدرتها على تحليل محتوى الصورة أمام وخلف الموضوع المصور يقترب من خواص الرؤية البشرية الطبيعية ، ولذلك فهي تسمى أيضاً بالعدسة "العادية". فإذا أردت أن تعكس صورة للعالم تبدو طبيعية لأقصى حد ممكن، وبدون تلاعب أو تدخل من الكاميرا، تكون العدسات المتوسطة البعد البؤري أفضل وسيلة لتحقيق ذلك . وعادة يعتمد تصنيفها على الكاميرا المستخدمة ، فالعدسة ال٢٥مم تعتبر عدسة متوسطة بالنسبة لآلات التصوير مقاس ١٦ ملليميتر، والعدسة ال٥٠مم تعتبر عدسة متوسطة بالنسبة لآلات التصوير مقاس ٣٥ ملليميتر.

وعند التغيير من عدسة قصيرة البعد البؤري إلى عدسة متوسطة البعد البؤري ينتج تأثير يشبه التحرك في اتجاه الموضوع ، حيث يضيق مجال الرؤية ، وتبدو تفاصيل الموضوع المصور أكثر وضوحاً ، كما يقل وضوح

الصورة أمام الموضوع وخلفه .وفي الأبعاد البؤرية القصيرة لهذه العدسة تميل الموضوعات الموجودة في مجال الصورة إلى التكور قليلاً. وفي الأبعاد البؤرية الطويلة تميل الصورة قليلاً إلي التسطح. وفي الأفلام التي تهتم بسرد الموضوع أساساً ، أكثر من الدراما تكون العدسة ٤٠ مم الأكثر شيوعاً في الاستخدام .

٣ – العدسة الطويلة البعد البؤري the long focal length lens : من ٦٥ مم إلي١٠٠ مم – تلتقط هذه العدسة الصورة بأسلوب مختلف عن أسلوب إدراك العين البشرية لها. وعند التغيير من عدسة متوسطة إلى طويلة تكون النتيجة الشعور باقتراب الموضوع أكثر ، حيث يضيق مجال الرؤية أكثر ، وتبدو التفاصيل الدقيقة أوضح، ويقل عمق المجال.

ومن الظواهر التي تسببها العدسة الطويلة البعد البؤري أن الأشياء والأشخاص في مركز وضوح الصورة يبدون أكثر قرباً من بعضهم عما هو في الواقع. ومن التأثيرات التي تخلقها أيضاً تقليل درجة وضوح ما قبل وما بعد عمق المجال ، وتبرز الموضوع المصور ذاته ، وتستعمل هذه الميزة في إظهار مدى ارتباط شخصين زوجين أو محبين مثلاً وانشغالهما عما حولهما. والأثر الثالث هو أن العدسة تظهر الحركة البعيدة أبطأ من الواقع .

٤ – العدسة الفائقة البعد البؤري telephoto١٠٠ مم أو أكثر: وهي على طرف النقيض من العدسة القصيرة البعد البؤري ، وتتميز بمجال رؤية محدود للغاية ، وأقل عمق للمجال ، كما أنها تقلل المسافات بين عناصر الكادر أكثر من أي عدسة أخرى. وتعطي الصورة التي تنتجها إحساساً بعالم حالم وشاعري .

وتقرب العدسة الفائقة البعد البؤري تفاصيل الموضوع الدقيقة للغاية، والتي يصعب إدراكها بالعين المجردة وحدها. وتبدو العناصر المرئية المحيطة بالموضوع المصور سواء في مقدمة أو خلفية الكادر مكدسة لدرجة أن المتفرج يراها تقريباً كصورة ثنائية الأبعاد. كما تبدو خلفية الكادر مشوشة وكذلك مقدمته .ولذلك عند استخدام هذه العدسة ، لا بد من التعامل مع الكاميرا بحرص شديد، كما يجب أن يتم ضبط بعدها البؤري بدقة تامة ويفضل استخدام حامل الكاميرا الثلاثي لتقليل الاهتزازات. ومن المؤثرات البصرية المهمة التي تخلقها هذه العدسة "تجميد" الحركة في الخلفية ، إلى حد أن المتفرج ربما يشاهد شخصاً يجري في الخلفية لفترة طويلة دون أن يحقق تقدماً واضحاً في المسافة التي يقطعها معطيه إحساساً بالحركة البطيئة. ففي فيلم "الخريج" The Graduate يحاول البطل أن يمنع زواج حبيبته من شخص آخر ، ويقطع مسافة طويلة جرياً إلى الكنيسة

حتى يصل قبل عقد الزواج ، ويستخدم المخرج في هذه اللقطات عدسة فائقة البعد البؤري ليعبر عن محاولاته اليائسة ، وسباقه المضني مع الزمن .

إن التشوهات التي تخلقها العدسات بأنواعها المختلفة هي بدائل سينمائية هامة ، لكن القرار باستخدام العدسة بصورة مباشرة أو استغلال عيوبها في إضفاء قيم دلالية على الصورة يرجع **أولاً** وأخيراً للمخرج ، صانع الفيلم.
ثانياً: العدسات المتغيرة البعد البؤري – الزووم – Zoom Lenses وهي التي تحتوي على أبعاد بؤرية متغيرة الطول. فإذا أراد المخرج أن يصور لقطة قريبة close up، ثم قرر بعد ذلك تصوير لقطة كبيرة Long shot يجب عليه في هذه الحالة أن ينقل الكاميرا لمسافة أبعد من الموضوع ،وهذا ليس عملياً خاصة عندما تزن الكاميرا ١٠٠ كيلو جرام وتكون على رافعة Dolly مثلاً ،أو على شاريو Crane. لذلك تم اختراع عدسة متعددة البعد البؤري، Zoom Lenses تسمى العدسة الزووم .

وهي تحتوي على مجموعة عدسات ذات بعد بؤري متعدد ومختلف، أي أنك عندما تقوم بعمل زووم للأمام Zoom in أو زووم للخلف Zoom out يمكنك التنقل بين مئات العدسات داخل برج العدسات وهذا يعني ، أنه أصبح من السهل على المخرج تغيير العدسة بدون احتياج

لنقل الكاميرا من مكانها .وبذلك أصبحت حياة المخرج أكثر سهولة. وأصبح لا يحتاج إلى تغيير عدسة بأخرى. ولا يحتاج إلى نقل الكاميرا من مكان إلى آخر للاقتراب أو الابتعاد عن الموضوع الذي يريد تصويره، بل وأصبح لديه إمكانيات متعددة للابتكار . حتى إنها أصبحت الآن العدسة الأكثر شيوعاً واستخداماً في كل من السينما والتليفزيون .



حركة الكاميرا والإخراج ::
Movement

الحركة Movement:

تعد الحركة هي جوهر الإخراج السينمائي ، وتشكل داخل اللقطة أداة قوية للسرد السينمائي ، وذلك لسببين :

أولاً- أنها تساعد على توليد نوع من الطاقة والتوتر خلال الحدث.

ثانياً- تسمح بالإبقاء علي حجم الموضوع المراد تصويره أثناء اللقطة، أو تغييره ، بدلاً من القطع للقطة جديدة[١].

وللحركة شكلان أساسيان:

أولاً - حركة الممثل Actor Movement:

تجذب حركة الموضوع العين البشرية بقوة ، إلى حد

---

(١) ميخائيل روم: أحاديث حول الإخراج، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع.

يمكنها من إلغاء أية قواعد للتكوين الفني. وربما يكون تكوين اللقطة مليئاً بالخطوط والكتل ، ثم يتحرك شخص لا يمثل سوى نسبة ضئيلة جدّاً من مساحة الكادر ، ويتمكن من جذب عين المتفرج على الفور. لذلك فإن حركة الموضوع – تجاه الكاميرا أو بعيداً عنها – يعيد تكوين الكادر مرة أخرى. وتكون النتيجة مؤثرة بصريّاً، إذا ما كانت الحركة مبررة بشكل مناسب في المشهد. وهناك فائدة أخرى للحركة، وهي أنها يمكن أن تكون بديلاً عن البناء التقليدي للقطة الحوارية، فبدلاً من القطع من لقطة كبيرة long shot، إلى لقطة متوسطة Medium shot، ثم إلى لقطة قريبة Close up، يمكن أن تتحرك الشخصيات في الكادر أثناء حديثها، لتخلق منظوراً متغيراً. ولكن المشكلة التي تنتج عن إعادة تكوين الكادر باستخدام حركة الممثلين هو أن كل العناصر من زاوية الكاميرا camera angle، ووجهة النظر view point، والسرعة pace قد أصبحت ثابتة، ولا يمكن تغييرها أثناء المونتاج. مما قد يسبب مشكلة، لو أن اللقطة لم تكن كما أرادها المخرج. وعادة ما يقوم كثير من المخرجين بتصوير لقطات احتياطية كثيرة، لعلاج مثل هذه المشاكل التي قد تطرأ أثناء المونتاج. وعموماً يجب أن يكون هناك دائماً داعٍ لحركة الكاميرا ، سواء كان هذا الداعي لأسباب درامية ، أو لتغطية جزء أكبر من المنظر ،

أو لمزيد من الإحساس بالعمق أو لأسباب جمالية بحتة.

وربما يكون هذا الداعي هو متابعة الممثلين في أثناء حركتهم. المهم هو الاقتصاد بتحريك الكاميرا بقدر الإمكان ، حتى لا تفقد هذه الحركة تأثيرها ، مع مراعاة انتظام الحركة وعدم اهتزازها ، ومراعاة التكوين داخل حدود الكادر طوال فترة الحركة ، وكذلك مراعاة توزيع الإضاءة ، وضبط المسافة بين الكاميرا وبين ما تصوره طوال اللقطة حتى لا يتأثر وضوحها .

ثانياً - حركة الكاميرا Camera Movement:

هي اللقطة التي تتحرك فيها الكاميرا، لتظهر الصورة، وكأنها تتحرك أو تبدل اتجاهها، أو لتغير من منظور المتفرج .ولقد سمحت إمكانية تحريك الكاميرا داخل اللقطة للمتفرج، أن يتابع حركة ممثل، أو سيارة مثلاً، أو أن يشاهد الشيء المصور من وجهة نظر الممثل شخصياً أثناء حركته. وهو ما يقود انتباه المتفرج إلى الأجزاء التي يريد المخرج أن يلفت نظره إليها .

ويمكن أن تأخذ حركة الكاميرا عدة أشكال سواء كانت تصور وهي على حامل ثابت في مكانها خلال اللقطة الواحدة ، أو تصور وهي على حامل يتحرك أيضاً :

أولاً – حركة الكاميرا وهي على حامل ثابت :تنقسم إلى نوعين :

١- **الحركة الأفقية البانورامية** Pan Movement:
وفيها تتحرك الكاميرا حول محورها الأفقي في حركة استعراضية (مع ثبات محورها الرأسي) من اليسار إلى اليمين Pan Right أو من اليمين إلى اليسار Pan Left، وهي ثابتة في مكانها فوق الحامل؛ أي أنها تنفذ بالكامل دون الحاجة لتحريك الكاميرا من موقع إلى آخر. ومثل كل اللقطات المتحركة، فهي تزود المنظر بوجهات نظر متعددة في لقطة واحدة كبديل عن المونتاج. كما أنها لا تعرض التغيير الدرامي في المنظور كما في " حركة التتبع Tracking و Crane حركة الرافعة" مثلاً ، وفي هذه الحالة نراها وكأنها تماثل اللقطة الثابته. وتقوم الحركة الأفقية البانورامية Pan Movement بخلق التأثير من خلال القدرة على اقتياد العين من نقطة لأخرى، ولكن إحساس المتفرج بالحركة والمكان في اللقطة البانورامية لا يعتمد بالكامل على مدى حركة الكاميرا من اليسار إلى اليمين أو من اليمين إلى اليسار. بل يمكن التلاعب بالإدراك الحسي للمتفرج لهما بتغيير العدسة. فالعدسة طويلة البعد البؤري تزيد من إدراك سرعة الأشياء المتحركة عبر مجال النظر، لأنها تظهر فقط جزءاً صغيراً من الخلفية، بالمقارنة مع العدسة قصيرة البعد البؤري التي تظهر جزءاً كبيراً من الخلفية، لذلك فإن حركة بانورامية قصيرة بعدسة طويلة البعد البؤري تبدو

أطول مما يمكن أن يحدث مع استخدام عدسة قصيرة البعد البؤري.

تستخدم الحركة الأفقية البانورامية للأغراض التالية :

أ – لمتابعة ممثل يتحرك حركة أفقية ، مثل جندي ينتقل من نقطة يحتمي بها إلى أخرى .

ب – لربط موضوعين أو حدثين، من الأهمية الربط بينهما في لقطة واحدة ، مثل لقطة يكتشف فيها رجل وجود لص في غرفة نومه.

ج – لخلق وجهة نظر لشخص يفحص منطقة ما بحثاً عن شيء محدد ، مثل رجل شرطة ، يمسح منطقة واسعة بحثاً عن لص هارب.

٢- **الحركة الرأسية** Tilt Movement:

وفيها تتحرك الكاميرا حول محورها الرأسي (مع ثبات محورها الأفقي) من أسفل إلى أعلى tilt up، أو من أعلى إلى أسفل tilt down .

تستخدم الحركة الرأسية للأغراض التالية :

أ – لاستعراض مبنى مرتفع ، برج مثلاً أو مئذنة .

ب – لمتابعة حركة صاعدة أو هابطة ، مثل رجل

يصعد أو يهبط سلم ، أو لمتابعة سقوط جسم إلى أسفل.

ج – لربط موضوعين مرتبطين ببعضهما في نفس اللقطة ، مثل عالم يقف ليشاهد إطلاق صاروخ اشترك في تصميمه .

د – لخلق وجهة نظر لشخص يتطلع لأعلى ، مثل رجل أمن يراقب نوافذ المبنى الذي يحرسه .

ثانياً – حركة الكاميرا وهي على حامل متحرك :تختلف أنواع حركات الكاميرا وهي على حامل متحرك تبعاً لنوعية الحامل المثبتة عليه وهو :

١ - الكاميرا مثبتة على جسم المصور :

أ- **حركة الكاميرا المحمولة باليد** Hand held:

كما يتضح من الاسم هي الحركة التي يحمل فيها المصور الكاميرا بيده، ويتحرك لتصوير اللقطة. وعندما يكون المصور محترفاً، يمكن أن تكون حركة الكاميرا ناعمة، وبالذات عند استخدام عدسة ذات بعد بؤري قصير Wide angle lens، وتعد الكاميرا المحمولة هي التقنية الأمثل لتصوير لقطة تعبر عن وجهة نظر شخص في حالة نفسية مرتبكة : مختل نفسيّاً ، سكران ، مذعور .. إلخ. .

ب - حركة الكاميرا المحمولة باليد على حامل : Steadicam

وهي تشبه الكاميرا المحمولة باليد ، حيث إنّ المصور يحمل الكاميرا، ولكن مع الفارق أن الكاميرا موضوعة على جهاز خاص ماصّ للصدمات يسمى Steadicam. وتستخدم هذه الحركة لمتابعة الممثل بما فيها أثناء صعوده للسلالم والمرور من الفتحات الضيقة، بل وفي أي مكان بنعومة فائقة. ولكنها مكلفة، لأنها تتطلب مصوراً مدرباً تدريباً عالياً ، مع استخدام معدات خاصة ٢- الكاميرا مثبتة على منصة :تنقسم حركة الكاميرا المثبتة على منصة إلى :

١ - حركة التتبع (داخل الأستوديو) : Dolly هي حركة الكاميرا وهي مثبتة على منصة ذات عجلات، ويطلق عليها «دوللي" Dolly. وهناك أشكال وأحجام متعددة لهذه المنصة، تبدأ من الكرسي المتحرك، وتنتهي بالتجهيزات الضخمة، المزودة بمقاعد للمخرج، والمصور، ومساعد المصور. وهذه الحركة ، هي الحركة الشائعة، والأكثر استخداماً في تحريك الكاميرا بحريّة كاملة داخل الأستوديو .

٢-حركة التتبع (خارج الأستوديو) Tracking: في هذه الحالة تثبت الكاميرا على منصة تتحرك على قضبان

حديدية في اتجاه محدد لتصاحب الممثل المراد تصويره ، وتتحرك موازياً له، عندما تكون سرعته والمسافة التي يقطعها أكبر من إمكانيات الحركة الأفقية للكاميرا. وتمكن الحركة الموازية ، المصور من التقاط تفاصيل وردود فعل الشخص الذي يتم تصويره. وهذه الحركة ، هي الحركة الشائعة، والأكثر استخداماً في تحريك الكاميرا خارج الأستوديو .

٣- **الحركة المصاحبة** Traveling: في هذه الحالة توضع الكاميرا على أي نوع من المركبات مثل سيارة، أو شاحنة ، لمتابعة ممثل يقود سيارته ، أو حتى يجلس داخلها مثلاً.

وتستعمل حركة الكاميرا المثبتة على منصة في :

أ – حركة اقتراب أو ابتعاد : عندما يقف الممثل ثابتاً ، إما تقترب منه الكاميرا تدريجيّاً لإظهار مزيد من التفاصيل، أو تبتعد عنه لاستيعاب جزء أكبر من المكان أو الحركة حوله. ويكون الإحساس بالمنظور وبالعلاقة بين الأشياء المختلفة الظاهرة في الكادر كأفضل ما يمكن. وعندها يجب مراعاة ضبط المسافة بدقة طوال وقت التصوير. وهذه الحركة يمكن تضمينها العديد من الأحجام سواء كانت الحركة نحو أو بعيداً عن الموضوع بداية مثلاً من اللقطة البعيدة وحتى اللقطة القريبة ،أو أن تبدأ بلقطة قريبة ثم تنسحب للخلف إلى منظر واسع. وخلال حركة

الكاميرا إلى أو عن الموضوع، يتم تأكيد المنظور من خلال ثلاثة مستويات (خلفية الكادر، الموضوع، مقدمة الكادر)، ويزيد هذا من حالة الإحساس بالعمق .

ب – حركة متابعة أمامية أو خلفية : عندما يتحرك الممثل ، تتابعه الكاميرا بأن تتحرك أمامه بنفس السرعة محافظة على المسافة بينهما بقدر الإمكان وتتجه نحوه لتصويره طوال الوقت ، وأحياناً ما تتم هذه المتابعة من الخلف.

ج – حركة متابعة جانبية : قد تتابع الكاميرا الممثل الذي يجري أو السيارة التي يجلس داخلها أو سواهما وهي تتحرك بشكل متوازٍ له ، وهي مثبتة على منصة تتحرك على قضبان ممتدة لمسافة طويلة ، أو على سيارة مجهزة خصيصاً لهذا الغرض ، من أحد الجانبين وبنفس السرعة .وعندما تتحرك الكاميرا بنفس سرعة الموضوع ،دون أي تغيير في المسافة، فمثلاً اللقطة القريبة تظل كما هي طوال مدة التصوير، عندها تظهر اللقطة المتحركة متعادلة من حيث التكوين مع اللقطة الساكنة .

ثالثاً – الكاميرا مثبتة على رافعة : يمكن الجمع بين حركتين أو أكثر مما ذكرنا في أثناء تنفيذ لقطة واحدة ، إذا دعت الضرورة لذلك ، كأن تقوم الكاميرا بحركة تتبع Tracking مع حركة أفقية Pan في وقت واحد ، ولذلك فإن الكاميرا توضع على رافعة أو حتى على طائرة لتنفيذ هذه الحركات المركبة.

١ - حركة ذراع الكاميرا Boom: هي رافعة صغيرة ذات ذراع خاصة jib arm تثبت عليها الكاميرا لتسمح بحركة مركبة رأسية محدودة، لا تتجاوز عادة ارتفاع ١٢ قدماً، وتركب هذه الذراع على حامل ثلاثي الأرجل، أو منصة متحركة Dolly .

٢- حركة الرافعة تتشابه Crane مع حركة الذراع Boom، إلا أنها تتحرك لمسافة أبعد منها كثيراً ويتم فيها تثبيت الكاميرا على رافعة تتحرك على عجل ، يتم التحكم فيها حسب توجيهات المخرج ومدير التصوير لتنتج حركة متغيرة الاتجاهات والارتفاعات في نفس اللقطة. فيمكن مثلاً أن ترتفع الكاميرا، أو تنخفض إلى ٣٠ قدماً، أثناء حركة الرافعة ، وأن تتحرك أفقيّاً، ورأسيّاً، وفي جميع الاتجاهات في آن معاً. والعامل المميز لها هو القدرة على التأثير نظراً لغرابة الزاوية وتغيير المنظور. فاستخدام حركة الرافعة في بداية المشهد يمنح الإحساس بالحضور، ويوطد جغرافية البيئة المحيطة في الوقت نفسه. وواقعية الحركة هنا تكمن في الإيهام بالعمق. ليس فقط يمكن من خلاله الحصول على منظر من أعلى، بل إنه يعبر عن المنظر من أعلى ثم تفصيل في المشهد، ويعود ثانية للقطة الواسعة. كذلك يمكنه التحرك فوق العوائق كالسياجات والجدران. ويمكن أيضاً نقل هذه الرافعة الضخمة إلى مواقع التصوير الخارجي ، إذا لزم الأمر .

٣- الكاميرا مثبته على طائرة :يمكن تثبيت الكاميرا على طائرة هليكوبتر ، أو حتى داخل طائرة عادية لتصور مزيداً من المساحات التي لا تستطيع تصويرها الكاميرا وهي مثبتة على الرافعة Crane.

وتستخدم حركة الكاميرا المركبة: عندما تقترب وتبتعد الكاميرا في حركة مركبة عن الشيء الذي تقوم بتصويره فإنها تولد تأثيراً دراميّاً جارفاً. فحركة الرافعة الصاعدة تنقل إحساس الاكتشاف التدريجي للمتفرج، حتى يتمكن من مشاهدة الحدث كاملاً. وغالباً ما تستخدم هذه الحركة عندما تكون هناك حاجة للقطة تأسيسية ، أو عندما يستدعي الموقف التعبير بحركة الكاميرا عن تغيرات درامية في علاقات الشخصيات الموجودة داخل اللقطة. أما حركة الرافعة الهابطة، فهي تنقل للمتفرج الإحساس بمراقبة حدث معين، تزداد إثارته كلما اقتربت الكاميرا منه.

استخدام حركة الكاميرا أم القطع في المونتاج ؟ يعتمد اتخاذ قرار استخدام الحركة، بدلاً من القطع إلى لقطة ثانية ، على رغبة المتفرج في رؤية الحدث من وجهة نظر جديدة. والقطع يحرك المتفرج داخل المكان فوراً، بينما الحركة تأخذ وقتاً أطول، لأن كلاً من الكاميرا، والممثلين يتحركون في زمن حقيقي داخل المكان. لكن هذا التباطؤ لا يكون بالضرورة سيئاً، حيث يمكن استخدامه لخلق توتر للمتفرج، بإعطائه الفرصة ليفكر ويتوقع. وفي كل

الأحوال، يجب أن يخدم اختيار القطع أو الحركة الهدف من اللقطة داخل المشهد. فمثلاً في فيلم الحبل The Rope لألفريد هيتشكوك، الذي كان اختباراً لفكرة القطع في مواجهة الحركة. كان القطع في هذا الفيلم ، لا يستخدم إلا للوصل بين بكرات الفيلم، وحتى هذا القطع لم يكن ظاهراً. ولكي ينوع في حجم الموضوع أو الممثل، كان كل من الكاميرا والممثلين في حركة دائمة، ولذلك اعتبر هذا الفيلم علامة تقنية نحو هذه الخطوة، والتي تطلبت تغييراً دائماً في الديكور، وتوقيتاً دقيقاً في حركة الممثلين، وفريق الفيلم. وعلى الرغم من ذلك، لا يعتبر أنه قد حقق نجاحاً جمالياً، بل إنه على العكس قد استعرض القصور في حركات الكاميرا. استخدام حركة الكاميرا أم حركة عدسة الزووم ؟يعتقد العديد من صانعي الأفلام الجدد في إمكانية استخدام حركة عدسة الزووم Zoom Lens، بدلاً من حركة الكاميرا. ورغم أن حركة الزووم تحرك المتفرج بعيداً أو قريباً من الموضوع المصور، إلا أن ذلك يحدث عن طريق تكبير الصورة ، وتكون النتيجة نظرة مسطحة بسبب عدم تغير المنظور. وعلى الجانب الآخر، تعطي الكاميرا المتحركة إحساساً واقعياً بالبعد الثالث، حيث يتغير وضع مكونات مقدمة الكادر وخلفيته، بالنسبة لبعضها البعض كما يحدث فى الواقع.

ومن بين المآخذ على استخدام حركة الزووم أن مقدمة الكادر، وخلفيته، يظهران مضغوطين في الأبعاد البؤرية الكبيرة، كنتيجة للتأثير المكبر للعدسة. ويقلل هذا أيضاً من الإحساس بعمق الصورة. وقد لا يلاحظ المتفرج العادي الاختلاف بين حركة الكاميرا وحركة العدسة الزووم من ناحية التكنيك، ولكنه سوف يشعر بأن حركة الكاميرا تصنع تأثيراً مرئيّاً أكبر بكثير. لذا يجب أن تستخدم العدسة الزووم فقط عندما يكون استخدام حركة الكاميرا غير متاح، وفي مثل هذه الحالات يصبح من أفضل الطرق لتنفيذ حركة الزووم أن تكون مقرونة بحركة أفقية Pan أو رأسية Tilt، إن أمكن ذلك. عندها يمكن إخفاء التسطيح الذي تسببه حركة الزووم، عن طريق خلق تغير طفيف في مقدمة الكادر وخلفيته. وللحصول على أقصى مرونة في المونتاج، يفضل أن تبدأ حركة الزووم وتنتهي بصورة ثابتة. كما يمكن التحكم في الطريقة التي يدرك بها المتفرج الحركة بالوسائل التالية :

١- اختيار العدسة:

يمكن من خلال اختيار العدسة إظهار حركة الموضوع المصور بشكل مبالغ فيه. فتظهر الحركة أسرع عند استخدام عدسة قصيرة البعد البؤري ، وتظهر أبطأ عند استخدام عدسة طويلة البعد البؤري. على سبيل المثال :

يظهر سباق السيارات أكثر سرعة بعدسة قصيرة البعد البؤري، بينما يبدو عدّاءٌ متعباً في السباق، أكثر بطءاً عند استخدام عدسة طويلة البعد البؤري.

٢- حجم الموضوع :

يمكن استغلال حجم الموضوع لتضخيم الحركة، لأن الحركة تظهر أسرع في لقطة قريبة close shot، وتبدو أبطأ وأقل تكثيفاً في اللقطة العامة Long shot. 3- المونتاج :

ويمكن استخدام حركات الكاميرا عبر اللقطات لإعطاء تأثير ديناميكي ، بمعنى أن الحركة تبدأ في لقطة، وتستمر في لقطة أو اثنتين، من اللقطات التي تليها .

٣- عدم ملاحظة المتفرج للحركة :

لا يجب أن تكسر حركة الكاميرا اندماج المتفرج مع الحدث ، وهو ما يحدث في حالة ملاحظة المتفرج لهذه الحركة. فحركات الكاميرا التي يبررها السيناريو، لا يلاحظها المتفرج في الغالب ، وتكون غير ملحوظة بصورة أكبر، إذا ما كان الموضوع المصور في حالة حركة هو الآخر .



الإخراج :: أحجام ولقطات الزوايا

مقدمة :

تحديد المكان المناسب للكاميرا عند تصوير أية لقطة، أمر يقرره المخرج بناء على المساحة التي يراها المتفرج، ووجهة النظر التي يشاهد منها الحدث. وهو ما يزيد من الرؤية الدرامية لقصة الفيلم. ويؤدي اختيار المكان الخاطئ إلى إرباك المتفرج وتشتيته[(١)].

ولذلك على المخرج أن يسأل نفسه دائماً، وفي بداية تصوير كل لقطة :

١- ما هو المكان المناسب الذي أضع فيه الكاميرا؟

٢- مقدار ما يجب أن يظهر في اللقطة، وعلامَ تحتوي؟

---

(١) ياسر رمزي: فنون الإخراج التلفزيوني.

وبناءً على ذلك، هناك عناصر يجب أن يحددها المخرج قبل تصوير كل لقطة :

- حجم الموضوع المراد تصويره .

-زاوية الكاميرا بالنسبة للشيء المراد تصويره : الزاوية الرأسية .

- زاوية الموضوع المراد تصويره بالنسبة للكاميرا : الزاوية الأفقية .

- زاوية الكاميرا المنحرفة .وبالتلاعب بهذه العناصر، يستطيع المخرج أن يحوّل انتباه المتفرج من الحركة داخل اللقطة، إلى الحركة داخل اللقطة التالية لها. وهو ما يزيد أو يقلل من الدراما، كما يؤثر على الجو العام Mood، وعلى الأسلوب Tone، وبالتالي على اللقطة المصورة نفسها.

أحجام اللقطات Subject Sizes:

عندما نشير إلى حجم الشيء المصور، فنحن نعنى حجم الشيء في علاقته بمساحة الصورة ككل. وهذه العلاقة هي التي تتحكم في استخدام اللقطة القريبة Close up، أو اللقطة المتوسطة Medium shot، واللقطة العامة Long shot. وهو ما يستخدم في لفت انتباه المتفرج للشيء المصور، أو إبعاده عنه.

اللقطة العامة Long shot:

وهي اللقطة التي يظهر فيها حجم الشيء المصور صغيراً بالنسبة لمساحة الكادر ككل. وأحياناً تتم تسمية اللقطة العامة ، باللقطة التأسيسية Establishing shot، لأنها تُستعمل في استعراض الديكور، ولتحديد أماكن الشخصيات التي يتم تصويرهم فيها. ولأن الشيء المصور في اللقطة العامة يظهر صغيراً في الحجم، يمكن أن يُستعمل أيضاً في صرف انتباه المتفرج عن هذا الشيء. بل إنه يصبح مثالياً في توصيل الإحساس بعزلة الشخصية التي يتم تصويرها. وهكذا نرى أن اللقطة العامة تُضعف من سيطرة المخرج على توجيه انتباه المتفرج، بل وتقلل من تأثير الحركة عليه. ولذلك يجب على المخرج تجنب استعمال هذا الحجم عندما يكون المطلوب توصيل تفاصيل مهمة في الكادر إلى المتفرج.

اللقطة العامة LS:

اللقطة القريبة Close up:

اللقطة القريبة هي الحجم العكسي تماماً للقطة العامة، حيث يظهر الشيء المصور كبيراً بالنسبة لمساحة الكادر ككل، ولذا فهي عادة ما تستعمل للتأكيد على هذا الشيء المصور. وتعتبر اللقطة القريبة من أقوى الأدوات في يد

المخرج، ولكن عليه ألا يستعملها بصفة متكررة، وبدون مبرر، لأن ذلك يضعف تأثيرها على المتفرج، وبذلك تفقد كثيراً من قوتها.

اللقطة القريبة CU:

اللقطة المتوسطة Medium Shot:

كما يتضح من الاسم، اللقطة المتوسطة medium shot، تقع بين اللقطة القريبة close up، واللقطة العامة long shot. وعادة تبنى الأفلام على التنوع في الاستخدام ما بين لقطات متوسطة ، ولقطات عامة ، ولقطات قريبة توجه عين المتفرج وتؤكد على الشيء المصور.

اللقطة المتوسطة MS:

هناك تنويعات من اللقطة المتوسطة:

اللقطة الثنائية Two shot:

هي اللقطة التي تشتمل على شخصين.

اللقطة الثلاثية Three shot:

هي اللقطة التي تشتمل على ثلاثة أشخاص.

الأحجام المختلفة :

اختلفت الآراء بين السينمائيين في طريقة تقسيم وتحديد أحجام اللقطات. وإن كان التقسيم المشترك العام هو اللقطة العامة ، واللقطة المتوسطة، واللقطة القريبة. إلا أن هناك أحجاماً أخرى مشتركة. لذا فقد تم الاتفاق على أن جسم الإنسان هو أنسب مقياس متعارف عليه، لتحديد هذه الأحجام في جميع أنحاء العالم.

١ - اللقطة البعيدة (Extreme Long Shot ELS):

هي التي تحتوي أكبر كمٍّ من المعلومات يمكن أن تصل إلى المتفرج، حيث إنها تعرض المناظر الطبيعية، أو مكاناً ما من مسافة بعيدة. وفيها يبدو الشكل صغيراً داخل الكادر. ومن الممكن معرفة إذا كان الشكل بشريّاً، ولكن من الصعب التمييز بين هل هو ذكر أم أنثى. ويستخدم هذا الحجم غالباً في الافتتاحية لتقديم معالم المشهد ، حيث يكون التعرف على المنظر أهم من التعرف على الشخص أو الأشخاص. فالغرض منه هو معرفة "أين" وليس المطلوب أن نعرف "من". وهو وسيلة للحصول على ثروة من المعلومات العامة دون تفاصيل. وتعرف هذه اللقطة أيضاً باللقطة العريضة the wide shot أو بالزاوية العريضة the wide angle، لأن معظم الكادر

يشغله منظر ولا شخص، وتعرف أحياناً بلقطة الجغرافيا أو الموقع .

اللقطة البعيدة ELS:

٢ - اللقطة العامة جداً (Very Long Shot (VLS:

تستعمل أحياناً كلقطة تأسيسية Establishing shot في بداية مشهد ما، لتوضيح المكان الذي يتم تصويره، ووضع كل ممثل داخله، لعدم إحداث إرباك للمتفرج في معرفة مكان كلٍّ منهم في بقية لقطات المشهد. وفي هذا الحجم نتعرف على ملابس الشخص وجنسه. ولذلك فهو يستخدم على نطاق واسع عند الحاجة لتمييز شكل الجسم ككل بدون السمات الشخصية. ويمكننا أيضاً رؤية جزء من الحركة ولكننا لا نميزها. ويظل الجزء الأعظم من الكادر متعلقاً بالسمات الجغرافية والبيئية. وفي اللقطة البعيدة جدّاً يمكن نقل الشخص بسهولة من خلفية الكادر إلى مقدمته .

اللقطة العامة جدّاً VLS:

٣ - اللقطة العامة (Long Shot) LS:

وهي اللقطة التي تحوي صورة شخص بكامل هيئته، من أخمص قدمه إلى أعلى رأسه، مع جزء من المكان

الذي حوله، لذا سيظل هناك تأكيد على منطقة الخلفية والبيئة المحيطة. وبما أن الجسم الآن كبير بما يكفي للقيام بأية أفعال وحركات، فإن انتباه المتفرج يبدأ في الانجذاب له ، بل ويمكن رؤية حركة الرأس بوضوح بحيث يمكن تحديد العينين ..وغالباً ما يستخدم هذا الحجم مع شخص متحرك، يمشي مثلاً أو يعدو أو يحرك يديه.

اللقطة العامة LS

٤ - اللقطة العامة المتوسطة : (Medium Long Shot MLS)

وهي اللقطة التي تصور شخصاً من ركبته حتى أعلى رأسه. وأحياناً ما تسمى باللقطة الأمريكية American Shot، أو AS. وهي أولى اللقطات التي تقطع فيها حدود الكادر جسم الشخص المراد تصويره. ففي هذا الحجم يحيط بالشخص حيز علوي وجانبي ، ويقطعه الحد السفلي للكادر إما فوق أو تحت الركبة. والاختيار بين فوق وتحت يعتمد على جنس وملابس الشخص وسرعة الحركة إن وجدت. وغالباً ما يكون العامل الحاسم مع المرأة هو طول الفستان ، وإذا كان الشخص ثابتاً يكون الحد فوق الركبة، وإذا كان متحركاً يكون تحتها. وفي هذا الحجم يكون الشخص قريباً بما يكفي لتمييز طراز

ملابسه وألوانها بل ويمكن تمييز درجات لون شعره وبشرته، ولكن لا تظهر فيه حركة العينين بالوضوح الكافي لاستخدامها كدافع motivation للانتقال في مرحلة المونتاج .

اللقطة العامة المتوسطة MLS:

٥ - اللقطة المتوسطة (Medium Shot MS):

هي التي تصور شخصاً من وسطه حتى أعلى رأسه. حيث يقطع الحد السفلي للكادر أسفل الخصر والرسغ. وبذلك نستطيع تحديد عمر الشخصية ولون الشعر ، بل من الممكن أيضاً تحديد خامة الملابس. ولأننا يمكننا رؤية عينَي الشخص بالكامل لذا يجذب محيط عينيه نظر المتفرج.

اللقطة المتوسطة MS:

٦ - اللقطة المتوسطة القريبة (Medium Close Shot MCS):

هي اللقطة التي تصور شخصاً من صدره حتى أعلى رأسه؛ أي أن الحد السفلي للكادر يقطع أسفل مفصل الذراع (أسفل الإبط) أو أسفل جيب الصدر بالنسبة لذكر يرتدي سترة أو بروز الصدر بالنسبة لأنثى. وتظهر

تعبيرات الوجه هنا طاغية وعينا الشخص بارزتين. كما أن درجة لون بشرته يمكن تمييزها، وكذلك شكل الندوب على وجهه. ولأن العينين تقعان على حدود الثلث الثاني من الكادر. يبقى لدينا مجال لحدوث شيء أو جزء من شيء لنراه في الخلفية، كذلك يمكن رؤية تسريحة الشعر وخامته بوضوح، وكذلك مساحيق التجميل الموضوعة على الوجه.

اللقطة المتوسطة القريبة MCS:

٧ - **اللقطة القريبة** (Close Up CU):

هي التي تصور شخصاً من أكتافه حتى أعلى رأسه. أي أن الحد السفلي للكادر يقطع جذع الشخص المراد تصويره، في المنطقة من فوق مفصل الذراع إلى ما أسفل الذقن، بحيث يظهر شيء من كتف الشخص. وقد يقطع الحد العلوي الرأس أو لا يقطعها، ويعتمد هذا على جنس الشخص وتسريحة شعره. ويوجه انتباه المتفرج بالتركيز على عيني وفم الشخص المراد تصويره. كما يمكن رؤية لون البشرة ونسيجها بوضوح، أما لون العينين فلا يرى بدون مكياج خاص أو إضاءة خاصة. وإذا كان الشخص المراد تصويره ذكراً فهي قد تبين حالة بشرته، وإن كان الشخص حليقاً أم لا.

اللقطة القريبة CU:

٨ - اللقطة القريبة جداً : (Very Close Up VCU):

هي التي تصور جزءاً تفصيليّاً من اللقطة القريبة. وفيها يقطع الحد العلوي للكادر فوق حاجبي الشخص المراد تصويره. ويقطع الحد السفلي عادة فوق الذقن. ولذلك يمكن رؤية جلد البشرة بوضوح، بما فيها من عيوب ويصبح شعر الحاجبين بارزاً، وكذلك الجفون. ويكون التفات العينين هائلًا ولذلك فأي حركة للوجه في هذا الحجم هي بالتبعية مبالغ في تضخيمها إذ تصبح غير واقعية على الشاشة. وأي حركة عموما من الشخص الذي يتم تصويره، مهما كانت طفيفة، تصبح هائلة على الشاشة. وهذه اللقطة قريبة جدّاً بحيث لا يمكن استخدامها سوى في المواقف العاطفية أو الشعورية، مثل مشهد حب أو عنف.

اللقطة القريبة جداً VCU:

٩ - *اللقطة شديدة القرب* (ECU Extreme Close Up):

هي التي تصور جزءاً صغيراً جدّاً من الشيء المصور، قد تصل إلى مجرد عين أو فم أو العينين أو العينين والأنف، أو الأنف والفم. والتأكيد على العينين يظهر لونها بوضوح. وعموماً فإن مشاكل هذه اللقطة ربما كانت أكثر

من الفرص التي تتيحها. وإن استخدمت بشكل غير سليم فإنها تضلل المتفرج، إذ تعزل جزءاً من الشخص المراد تصويره كلية وقد تظهر الشخصية على أنها شريرة وعدوانية .

اللقطة شديدة القرب ECU:

تعدد الأحجام :

يمكن للتكوين أن يحتوي على أكثر من حجم في نفس الوقت، فمثلاً يمكن أن يظهر ممثل في حجم قريب close up، بينما ممثل آخر في نفس اللقطة في حجم كبير Long shot. ويسمح هذا للمتفرج بمتابعة الأحداث في خلفية، ومقدمة الكادر في نفس الوقت. وقد استهل أورسون ويلز استخدام هذا التكنيك في فيلمه الشهير "المواطن كين" Citizen Kane.

تغير الحجم :

يمكن لحجم الموضوع أن يتغير خلال اللقطة سواء بتحريك الكاميرا، أو بتحريك الموضوع نفسه، أو بتحريك الاثنين معاً. فمثلاً إذا كان الممثل يظهر في لقطة متوسطة Medium، يمكنه التحرك بعيداً عن الكاميرا، فينتقل إلى لقطة عامة Long shot، أو يتحرك في اتجاه الكاميرا فينتقل إلى لقطة قريبة Close up.

القطع عند الفواصل :

لا بد أن يتوفر قدر كبير من التفاهم بين المخرج، ومدير التصوير على الحدود التي تقطع فيها أضلاع الكادر جسد الممثل، وهذا هو معنى "قطع الفواصل ". ومن قواعده ألا تقطع أضلاع الكادر الفواصل الرئيسية في جسد الممثل، والتي تشمل: الرقبة والخصر والركبتين والعقبين.

ويجب أن يكون المخرج واعياً أن المصطلحات المستخدمة للتعبير عن الأحجام ربما تتغير من مدير تصوير لآخر. لذلك يفضل الاتفاق على معاني هذه المصطلحات قبل بداية التصوير.

والطريقة المفضلة لتغيير حجم الموضوع الذي يتم تصويره (الممثل) هو تحريك الكاميرا في اتجاهه، أو العكس. كما يمكن أيضاً تغيير هذا الحجم بتغيير البعد البؤري للعدسة، إلا أن هذه الطريقة تؤثر في شكل الصورة من حيث عمق المنظور، وعمق المجال.

أ- عمق المنظور Depth Perspective: هو المسافة بين مقدمة الكادر وخلفيته ، وعلاقة كلٍّ منهما بالآخر كما تظهر على الشاشة. ويمكن التحكم في هذه المسافة من خلال اختيار عدسة الكاميرا. فالأبعاد البؤرية الطويلة

للعدسة Long Focal Length تقلل من المسافة ، حيث تقوم بضغط خلفية ومقدمة الصورة معاً، لتظهر المسافة التى بينهما قريبة. بينما تزيد المسافة بين المقدمة والخلفية عند استخدام الأبعاد البؤرية القصيرة Wide Focal Length لتظهر بينهما مسافة كبيرة .

عمق المنظور باستعمال العدسة الطويلة البعد البؤري، كما يمكن أن يؤثر عمق المنظور على إدراك المتفرج لسرعة الحركة داخل المشهد. لتظهر الحركة بطيئة حين يكون العمق مضغوط، أو تظهر سريعة حين يكون العمق غير مضغوط .

ب- عمق المجال Depth of Field: هو العمق الذي يتوقف عنده وضوح الصورة داخل الكادر. وتميل الأبعاد البؤرية القصيرة إلى زيادة هذا العمق، بينما تقلله الأبعاد البؤرية الطويلة[١].

عمق المجال العمق الذي يتوقف عنده وضوح الصورة، ولتجنب التذبذب بين هذه التنويعات من لقطة إلى أخرى، يختار مدير التصوير بعداً بؤريّاً واحداً ويصور به المشهد بأكمله، ويتم تحريك الكاميرا بعد ذلك للحصول على حجم الموضوع المطلوب.

---

(١) مصطفى النحاس: سحر الإخراج.

الزوايا Angles:

تعبر زوايا التصوير عن وضع الكاميرا الأفقي، أو الرأسي، أو المنحرف بالنسبة للموضوع المراد تصويره. ويتمكن المخرج عن طريقها من تحديد وضع الممثل أو الموضوع المراد تصويره داخل الكادر. كما أن لها تأثيراً كبيراً على كيفية إدراك المتفرج لهذا الموضوع ولحركته .

أولاً : الزاوية الرأسية Vertical Angle:

وهي زاوية الكاميرا بالنسبة للشيء المراد تصويره ، وتستخدم زاوية الكاميرا الرأسية لإظهار مدى سيطرة، وسرعة الموضوع المصور (الممثل) داخل اللقطة .

وأنواع اللقطات حسب زواياها الرأسية هي :

١ - **لقطة مستوى العين** Eye- level shot:

عادة ما يكون الوضع الطبيعي للكاميرا على خط واحد رأسيًاً مع عين الممثل، إذا لم يكن هناك رغبة في إعطاء تأثير معين. وعندما يكون هناك أكثر من ممثل في اللقطة، يجب أن تتوافق الزاوية الرأسية للكاميرا مع مستوى عين الممثل الذي لا يظهر في الكادر ، لأن اللقطة في هذه الحالة تكون من وجهة نظره .

ولأن الكاميرا في لقطة مستوى العين تكون على مسافة ١٧٠سم من مستوى الأرض، وهو نفس مستوى عين

شخص عادي ينظر إلى الشيء المصور. لذلك تعتبر الزاوية القياسية بالنسبة لباقي الزوايا .

٢- **لقطة الزاوية المنخفضة** Low - angle shot:

هى اللقطة التي تكون فيها الكاميرا أسفل الشخص المصور لتظهره أكثر طولاً، وجلالاً، وقوة. كما أنها تعزز من سيطرته، وسرعته داخل اللقطة .

٣ - **لقطة الزاوية العليا** High- angle shot:

هى اللقطة التي تظهر الشخص المصور من أعلى لتقزمه، حتى يبدو أقل من حجمه الطبيعي، ويظهر في موقف الضعيف، وهي بذلك تقلل من سيطرته وسرعته داخل اللقطة .

ثانياً : الزاوية الأفقية Horizontal Angle:

وهي زاوية الموضوع المراد تصويره بالنسبة للكاميرا، وتستخدم الزاوية الأفقية للتحكم في العمق المراد إعطاؤه للممثل.

وأنواع الزوايا الأفقية هي :

١. **مواجهة** Full front face: وهي تضيف تسطيحاً للصورة، لذلك يجب تجنبها إلا إذا كان هذا التأثير

مطلوباً. وهى تخلق إحساساً بالحميمية عندما ينظر الممثل إلى العدسة مباشرة .

٢. ثلاثة أرباع مواجهة Front:

وتتيح زاوية الثلاثة أرباع رؤية جانبين من الموضوع المصور(الممثل)، لذلك فهي تزيد الشعور بالعمق ، وتوفر تكويناً سينمائيّاً أكثر قوة .

وغالباً ما يتم تصوير الممثلين بزوايا لإعطاء الإحساس بالعمق، وإظهار سمات الشخصية. ويجب عند تكوين زاوية مراعاة أن تكون العينان ظاهرتين، وإلا فستبدو اللقطة غريبة في عيني المتفرج. وكلما كان الممثل قريباً من الكاميرا، كلما زاد ذلك من تأثير اللقطة. لذا يلجأ بعض المخرجين إلى تضييق الزاوية بين الكاميرا والخط الوهمي الذي يمر بمنتصف عين الممثل، عند القطع من لقطة متوسطة إلى لقطة قريبة .

٣.جانبية Side angle:

تعطي الزاوية الجانبية للممثل، مثلها مثل الزاوية المواجهة، نوعاً من التسطيح للصورة، لذا يجب استبعادها، إذا لم يكن هذا الانطباع مرغوباً؛ لأنها تولد لدى المتفرج إحساساً بعدم الانجذاب مع الشخصية المصورة .

٤. ثلاثة أرباع خلفية Rear:

وهي تتيح رؤية ٻ جانب من موضوع التصوير، و٣/ ٤ من الناحية الخلفية.

٥. خلفية Full rear:

وهي زاوية خلفية تُظهر الجانب الخلفي تماماً من موضوع التصوير.

ثالثاً : زاوية الكاميرا المنحرفة Oblique angle:

يمكن الحصول على الزاوية المنحرفة عن طريق إمالة الكاميرا نفسها، فتظهر الصورة مائلة هي الأخرى داخل الكادر، وتبدو لعين المتفرج في هذه الحالة بصورة غير طبيعية. لذلك يمكن استخدامها مثلاً للتعبير عن حالة غير طبيعية تمر بها الشخصية .



المخرج وقواعد اللغة

مقدمة:

أنتجت السينما منذ نشأتها لغتها الخاصة بها ، وقواعدها ، وأساليبها ، والتي تكشف المعرفة بها -كما في اللغة المكتوبة- مدى ثقافة أو جهل المشتغلين بها. وتعتبر اللقطات ، والمشاهد ، وحركات الكاميرا والعدسات، والمونتاج هي المعادل السينمائي للكلمات، والجمل، والفقرات، وعلامات الترقيم ...إلخ. وقد اكتسب كل مفهوم وتقنية سينمائية، وظيفة ودلالة معينة من خلال الاستخدام، لا بد أن يستوعبها المخرج السينمائي جيداً لكي يتمكن من توصيل ما يريده بدقة وبأسلوب يفهمه المتفرج دون لبس. ومنذ ظهور التليفزيون فى بداية الخمسينات وهو يستعمل نفس مفردات اللغة السينمائية، أي أنهما يتحدثان لغة واحدة. ولذلك ولكي يحكي المخرج السينمائي أو التليفزيوني قصة، يجب عليه أن يفهم أولاً القواعد اللغوية الخاصة بها، وطرق استخدامها .

مفردات اللغة

اللقطة Shot :

هي أصغر وحدة في الحدث الدرامي في الفيلم السينمائي ، وهي الوحدة التي يتم على أساسها بناء المشهد. وكل لقطة يجب أن يكون لها هدف داخل المشهد، وإلا يصبح من المفروض الاستغناء عنها. وبمجرد أن يتحقق الهدف من اللقطة، يجب الانتقال فوراً للقطة التالية[١] .

ويجب أن تتطابق اللقطات مع الحالة العامة للفيلم ككل. بل ويمكن أن تحتوي على عناصر ذات دلالات خاصة ، تعطي بعداً أوسع من الفكرة الرئيسية للقطة ، ولكنها في نفس الوقت لا يمكن أن تأتي بمفردها. لذلك فإن تصميم اللقطة يعتبر جزءاً مهمّاً، وأساسيّاً من وظيفة المخرج.

المشهد Scene :

المشهد هو الوحدة التي يتم على أساسها بناء الفيلم كله. ويجب أن يحتوي كل مشهد على بداية ، ووسط، ونهاية. وتكون مهمته دفع القصة للأمام بشكل ما[٢].

---

(١) عمر الحداد: روائع الإخراج وجماله.

(٢) ميخائيل روم: أحاديث حول الإخراج، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع.

ويعتمد بناء المشهد على الأفكار، والتفاصيل التي يرغب المخرج في إظهارها للمتفرج. ويتكون المشهد من سلسلة من اللقطات، التي تظهر الأحداث وكأنها تحدث في أزمنتها الحقيقية. وخلال المونتاج يتم تجميع لقطات المشهد في تصميمات مختلفة، للتحكم في الحركة ، والسرعة، ولخلق التماسك ، والوضوح ، والتركيز فيما بينها.

وسائل الانتقال Transitions :

مهمة وسائل الانتقال هي الإشارة إلى تغيير المشهد ، أو اللقطة. ويتم هذا باستخدام عناصر الصورة ، أو الصوت، أو الاثنين معاً. وخلال السنوات الأخيرة، تم ابتكار العديد من هذه الوسائل. ويمكن اعتبار وسيلة الانتقال وكأنها وسيلة تحايل، تعبر عن الانتقال من لقطة إلى أخرى. ولا بد من اختيار الوسيلة المناسبة لأسلوب الفيلم. فمن الممكن أن يؤثر زمن، ووسيلة الانتقال على سرعة الفيلم .

وتشتمل وسائل الإنتقال على :

الإختفاء FADE :

الإختفاء هو أقدم شكل من أشكال الانتقال ، ويحدث الإختفاء التدريجي Fade-out عندما تتحول الشاشة

بالتدريج إلى السواد. ويحدث الظهور التدريجي Fade-in عندما تظهر الصورة على الشاشة تدريجياً من السواد.

المزج Dissolve :

يعد المزج من أكثر وسائل الانتقال شيوعاً. ويتم فيه مزج نهاية اللقطة السابقة مع بداية اللقطة التالية لها. ويكون ذلك عن طريق تركيب الاختفاء التدريجي fade-out، والظهور التدريجي fade-in، فوق بعضهما Overlapping. وحين يتم عرض المزج على الشاشة، تظهر نهاية اللقطة الأولى وقد تداخلت في بداية اللقطة الثانية.

المسح Wipe :

ويحدث ذلك حين تمسح صورة اللقطة الثانية صورة اللقطة الأولى. ويمكن أن يظهر المسح من أي اتجاه ، فقد يكون رأسيّاً ، أو أفقيّاً ، أو مائلاً ، أو من المركز إلى الخارج. كما يمكن استخدام أشكال أخرى للمسح مثل الدائرة ، أو المربع ، وغيرها .



المخرج السينمائي والتليفزيوني

العمل في فنون السينما والتليفزيون يعتبر أمراً مثيراً بحد ذاته ، ولكن الأكثر جاذبية هو بالذات عمل المخرج. وهناك الآلاف من الناس يعملون في مجال الفن ، يمكن تقسيمهم إلى ثلاث مجموعات : المجموعة الأولى من الفنانين : وهي تضم أولئك الذين لا يحتاجون إلى أيّ وسيط ، لكي يوصلوا إبداعهم إلى المستهلك أو إلى المتفرج أو المستمع ، مثل الكاتب والرسام والنحات. المجموعة الثانية من الفنانين : لأنه ليست كل الفنون قادرة على أن تنتقل بشكل مباشر من المبدع إلى المستهلك كما في المجموعة الأولى، لذلك هناك مجموعة كاملة من الفنون يستحيل فيها هذا الانتقال المباشر ، وهكذا فالمجموعة الثانية تضم الفنانين الذين يحتاجون إلى وسطاء ، كى ينقلوا أفكارهم إلى المستهلك أو إلى المتفرج أو المستمع ، ومن أبرزهم المخرج السينمائي والتليفزيونى .المجموعة الثالثة من الفنانين : هم الوسطاء وهم الذين ينتمي إليهم كل الجيش الضخم المكون من

ممثلي السينما والمسرح ، من عازفي الموسيقى ، قادة الأوركسترا ، المصورين، المونترين ، مهندسي الديكور و.... إلخ ، إن عمل هؤلاء الناس عمل إبداعيّ يقع في المرتبة الثانية. فهم يترجمون عمل الفنان الرئيسى ، ينقلونه إلى المتفرج. وحتى نتعرف على عمل المخرج دعونا ننظر إلى كيف يتم صنع لقطة ما في أي فيلم سينمائي أو تليفزيوني. فلنفترض أن هناك لقطة تصور في غرفة ليلاً ، وضوء القمر الشاحب ينبثق من خلف النافذة ، وتظهر شمعة مضاءة على الطاولة ، ومن مكان ما يسمع صوت الموسيقى، وهناك شاب وفتاة يتغازلان. من الذي يصنع هذه اللقطة ؟ في البداية يخلق كاتب السيناريو نص المغازلة بين الشاب والفتاة وكل محتوى المشهد ، ثم يبدأ مهندس الديكور في رسم ديكور الغرفة على الورق ، ومن ثم يتم تركيبها داخل الأستوديو ، ويقوم مدير التصوير بإضاءتها ، ويقوم المصور بوضع الكاميرا في مكانها ويحدد مَن أين و بأية عدسة سيصور هذه اللقطة. ثم يكتب الملحن ، الموسيقى التي ستسمع من خلف اللقطة. وتقوم الأوركسترا بعزف هذه الموسيقى. أما الصوت – سواء أصوات الممثلين أو الموسيقى – فقد سجل على الفيلم بواسطة مسجل الصوت. وأخيراً ، يؤدي ممثل وممثلة دورَي الشاب والفتاة .وهكذا يشارك في خلق هذه اللقطة العديد من

العاملين الإبداعيين. ولن نجد بينهم مكاناً لشخص واحد فقط هو المخرج. ومع ذلك، فلو أننا تواجدنا أثناء تصوير هذه اللقطة ، لسمعنا الصوت التالي : "انتباه، استعدوا ، كاميرا ، حركة ، تصوير ". وسنسمع نفس الصوت مع انتهاء اللقطة : " قف ، مرة أخرى ". إنه صوت المخرج. إذن ما الذى يفعله المخرج ضمن مجموعة الفنانين المختصين المسؤولين ، الذين عددناهم ؟ وما هي الحاجة إليه ؟ إن المخرج لا يعمل شيئاً بنفسه، إنه فقط يقود الآخرين. لا توجد عنده وسائل تدل على عمله الإبداعي. فالرسام يعمل بواسطة الريشة ، والنحات بواسطة الأزميل: أما الكاتب والموسيقى فيتعاملان مع القلم والورق ، فيما يمتلك الممثل صوته وجسده الخاص. ولكن لا يوجد شيء عند المخرج. ومع ذلك فإن عمل المخرج ، وبخاصة في السينما والتليفزيون– هو عمل مهم ويقع في أعلى درجات التخصص المعاصر في مجال الفن : فإذا كان الممثل يقف ما بين المتفرج ومؤلف الفيلم باعتباره مترجماً لفكرة المؤلف إلى لغة الفعل السينمائي والتليفزيونى، فإن المخرج يقف ما بين الممثل والمؤلف الأصلي. لذا فإن المخرج هو مترجم للمترجمين. إنه أول من يفسر العمل الفني وينقل تفسيره ، ورؤيته لما كتبه المؤلف ، إلى كل مجموعة العاملين في الفيلم. إنه يعطي لمهندس الديكور ومدير التصوير وجهة نظره بالنسبة

للتصميم البصري للفيلم. إنه يعمل مع مهندس الديكور في مجال الشكل العام للديكور ، ألوانه ، ترتيبه ، وفي مجال نوعية الملابس ، ويدرس مع مدير التصوير طبيعة الضوء ، وتقسيم المشاهد إلى لقطات منفصلة ، وتكوين هذه اللقطات ، وكل الحل التصويري للفيلم. كما أنه يدرب الممثلين ، أي أنه يخزن فيهم فهمه للعمل ، مطابقاً ما بين فهمه وخواص الممثلين ، إنه يفسر أيضاً للملحن موقفه بالنسبة للموسيقى ، متى يجب أن تسمع ، وما هي طبيعتها. ولأن الفيلم كله يتكون من لقطات منفردة ، لذا فإن لصق هذه اللقطات أثناء مرحلة المونتاج هي عملية شديدة التعقيد يقوم بها المونتير ، وعلى المخرج أن يقوده أيضاً أثناء المونتاج. وهو يعمل أيضاً مع مسجل الصوت ، ومهندس الصوت ، إنه يعمل مع عشرات الناس، إنهم الوسيلة الإنتاجية التى بحوزته، وليس الريشة أو القماش ، أو الأزميل ، أو القلم والورقة. وأن تصوغ العمل الفنى ، مستخدماً الناس الأحياء كأداة عمل، وليس الآلات الميتة ، هو أمر أكثر تعقيداً، بقدر ما أن الإنسان أكثر تعقيدا من الريشة والأزميل. نحن عادة نطلق لقب الاستغلال على الإنسان الذى يستغل جهد غيره. وإذا كان الأمر كذلك ، فإن أحد أكبر هؤلاء الاستغلاليين ، هو بالذات المخرج السينمائي أو المخرج التليفزيوني. فأنتم لا تجدون في الفيلم أية آثار مرئية لعمله ، فهو لم يفعل

هناك شيئاً ، لم ينطق بكلمة واحدة ، لم يعزف نوتة واحدة ، لم يرسم شيئاً ، لم ينحت ، لم يلصق شيئاً ، ومع ذلك فإنكم ترون شخصيته في الفيلم بدرجة من الوضوح ، بحيث إن المخرج الخبير لن يحتاج إلى عناوين في المقدمة لكي يحزر المتفرج من هو هذا المخرج الذي نفذ الفيلم الذي يشاهده. وبالطبع ، هذا في حال كونه مخرجاً موهوباً ومتميزاً. وهكذا نرى أن هناك عدداً كبيراً جدّاً من الناس المنتمين إلى مختلف أنواع المهن يعملون في الفيلم ، وأن هناك حاجة لإنسان يستطيع أن يصبح مركزأ لهذا العمل المتنوع الهادف وإلى تحويل الكلمة المكتوبة إلى لقطة سينمائية؛ إن هذا الإنسان هو المخرج. فالمخرج إذ يصور لقطة منفردة فإنه فقط يستطيع بتصوره العقلي أن يتخيل كيف ستبدو اللقطات اللاحقة. إنه يشتغل في كل لحظة منفردة على أصغر أجزاء الكل ، على واحدة من خمس مئة لقطة ، وطالما أن هذه اللقطات خمس مئة المنفردة لم تصور ولم تلصق بعد ، فإن المشاركين فى الفيلم لن يعرفوا كيف سيكون الفيلم. فلضروريات العمل الإنتاجى يتم تقسيم لقطات الفيلم إلى مجموعتين؛ **الأولى** : هي المشاهد المصورة خارج الأستوديو – أي فى الشارع ، في القرية ، أو في الصحراء ، إلخ ....**والثانية:** هي لقطات الفيلم التي يتم تصويرها داخل الأستوديو. ولأسباب محض اقتصادية

غالباً ما يبدأ تصوير المجموعة الثانية من لقطات الفيلم، وبالتالي فإن الممثلين مضطرون للبدء بتمثيل لقطات قد تكون من نهاية الفيلم قبل لقطات لم يقوموا بتمثيلها بعد تأتي في بداية الفيلم. بل وليس ذلك فقط ، فالتصوير قد يبدأ أحياناً من الديكور الذي سيظهر في وسط الفيلم. إن المخرج ، إذ يصور مقطعاً ما من الفيلم ، عليه أن يتصور بعقله الفيلم بكامله ، أن يتخيل كيف ستكون المشاهد التي لم تصور بعد ، والتي ستوجد في الفيلم قبل هذا المقطع أو بعده. أن يفكر أن الفيلم سيتطور ضمن وتيرة متنامية، وهو وحده الذي يعرف إلى أي درجة من العمل سيوصل وتيرة الفيلم اقتراباً عن طريق اللقطة التي يتم تصويرها. ويستحيل على المخرج أن يلخص بالكلمات ، لكل مجموعة العمل ، فكرة الفيلم الإيقاعية. وحتى لو أنه كرس عدة أيام لهذا الغرض ، فلن يتمكن أحد اعتماداً على كلماته من أن يتصور بوضوح حتى النهاية كل تفاصيل الفيلم كله. وهكذا فإن المخرج إذ يشتغل على لقطة ما ، فهو يعرف ويشعر بالكثير ، مما لا يعرفه ولا يشعر به الآخرون ، يرى الكثير مما لا يراه أحد غيره. أنه مثلاً ، يعرف الموسيقى التي ستسمع هنا ، وهي لم تكتب بعد. لهذا السبب بالذات فإن دور المخرج مسؤول ومعقد بشكل خاص، إذ عليه أن يفرض على مجموعة شديدة التنوع من الناس أن يثقوا به بشكل مطلق وأن يسيروا وراءه بلا

شروط . أخيراً ما هي الصفات التي يجب أن يمتلكها المخرج سواء السينمائي أو التليفزيوني ؟ **أولاً** - الخاصية الأساسية للمخرج هي القدرة على العمل مع الممثل ، وهي نوع من القدرة التعليمية والنفاذ إلى أعماق النفس. **ثانياً**- إحدى أهم جوانب الموهبة الإخراجية هي حدة العين أي القدرة على الرؤية. **ثالثاً**- أما الخاصية الرئيسية للمخرج فهي معرفته الموسيقية وإحساسه بالإيقاع . **رابعاً**- على المخرج أن يكون حيويّاً، حر الأرادة ، متأهباً، عمليّاً وهناك على الأغلب صفة واحدة تجمع كل المخرجين، إنها حب العمل فليس هناك مخرج كسول فهذا مستحيل. ولكن هل يمكن أن يصبح الإنسان مخرجاً سينمائيّاً دون أن ينهي معهداً دراسيّاً عالياً ؟ إن معظم مخرجي العالم ومن ضمنهم مخرجو الجيل القديم عندنا لم يدرسوا في معاهد سينمائية متخصصة. ولكن حاليّاً يدرس المخرجون عندنا في معهد السينما ، لقد أصبحت الدراسة الآن معقدة جدّاً فيما صارت مهنة الإخراج نتيجة لذلك تتطلب ذلك القدر من المعارف ، بحيث أصبحت الدراسة الاختصاصية العليا مطلباً حتميّاً للنشاط الإخراجي .





طبيعة الصورة السينمائية والتليفزيونية

برغم الاعتقاد السائد بأن الكاميرا السينمائية تسجل صورة مطابقة للواقع إلا أن هذا التطابق هو في حقيقته تطابق ظاهري ولا يمثل صورة طبق الأصل تماماً. فمن الناحية المبدئية، هناك فوارق رئيسية بين رؤية الكاميرا للواقع ، ورؤية الإنسان له .. وهذه الفوارق كما يقول "رودلف أرنهايم " في كتابه " فن السينما " تمثل في مجملها قصوراً في رؤية الكاميرا بالمقارنة بالرؤية الإنسانية، ولكنه بمثابة القصور الإيجابي الذي جعل من الفيلم فنّاً. ومعرفة السينمائي للعناصر التي تكون هذا القصور تمثل أساساً هامّاً في توظيفه الخلاق للصورة السينمائية. وفن الفيلم كما يقول " مارسيل مارتن " في كتابه "اللغة السينمائية" لا يقدم صورة طبق الأصل من الواقع بل يقدم ما يمكن تسميته " الواقعية الفنية ". وعلى ذلك فإن تقدير قيمة التأثيرات الجمالية للصورة السينمائية يتطلب من الناحية المبدئية التعرف على أهم

الفوارق بين رؤية الكاميرا والرؤية الإنسانية ، ودراسة أبعادها من منظور جمالي يتجاوز مجرد تسجيل الكاميرا للواقع الموجود في مجال رؤيتها .

أولاً : تسطيح الصورة السينمائية :

يتمثل أول الفوارق بين رؤية الكاميرا والرؤية الإنسانية في أبعاد الانطباع البصري لكل من الرؤيتين :

أولًا - الإدراك الإنساني لصورة الواقع يتمثل في صورة ذات أبعاد ثلاثة، وهذه الأبعاد هي الطول(أو الارتفاع) ، والعرض ، والعمق، فبينما تمثل ثنائية الارتفاع والعرض بعدَي إطار الرؤية، فإن الإدراك البصري الذي يمتد في عمق الصورة يمثل البعد الثالث.

ثانياً - رؤية الكاميرا لصورة الواقع تنتج في النهاية صورة تعرض على مسطح ذي بعدين : الارتفاع والعرض، أما البعد الثالث فهو وإن كان من الناحية المادية بعداً مفقوداً بسبب تسطح شاشة العرض ، إلا أننا نتوهم وجوده نتيجة تفاعل إدراكنا العقلي لعناصر الصورة المتماثلة مع الواقع ومع إدراكنا البصري للعناصر التشكيلية التي تلعب دوراً رئيسيّاً في تقوية هذا الإيهام ويتمثل أهمها في :

١. الأجسام والكتل المتواجدة على أبعاد متوالية في

عمق الرؤية من أمامية الصورة إلى خلفيتها ، مثلما في حالة تواجد عدد من الأشخاص في غرفة مثلاً تتفاوت أوضاعهم ما بين أقرب موضع من الكاميرا إلى أبعد وضع في نهاية الغرفة ، ونظراً لطبيعة قصور رؤية الكاميرا فسوف تبدو أحجام الأشخاص متدرجة من الأكبر (في مقدمة الصورة) إلى الأصغر في خليفتها ، مما يقوي من الإيهام بالعمق (البعد الثالث) .

٢. الخطوط المتوازية وتمتد من ناحية الكاميرا إلى اتجاه عمق الرؤية، مثل الخطين المحددين لمنضدة تبدو مقدمتها قريبة من الكاميرا وتمتد في اتجاه العمق ، كما تمتد خطوط التقاء حائطي غرفة مع السقف أو الأرضية (أو هما معاً) في اتجاه العمق، وكذلك الحال بالنسبة للخطوط المتمثلة في قضبان مسارات القطارات، فنتيجة للقصور في رؤية الكاميرا بالمقارنة بالرؤية الإنسانية ، تبدو مثل هذه الخطوط وكأنما تميل إلى التلاقي وهي متجهة إلى العمق. وهذا الميل الظاهري الذي نستشعره على مستوى الواقع في مسافات العمق البعيد جدّاً مثل النظر إلى مسار قضبان قطار، يحدث أثره في المسافات القصيرة من خلال الصورة السينمائية .

٣. التدريجات الضوئية وتبايناتها ما بين مقدمة الصورة وخلفيتها، فنظراً لحقيقة قصور رؤية الكاميرا

وعرض الصورة على مسطح ، تبدو هذه التدريجات والتباينات أقوى تأثيراً في الصورة السينمائية وتلعب دورها الهام في تقوية الإيهام بالعمق .

٤. الحركة من وإلى الكاميرا ، كحركة الأشخاص والأشياء المتحركة ، وكذلك حركة الكاميرا في اتجاه العمق أو منه، فمثل هذه الحركات تؤدي دورها أيضاً فى تقوية الإيهام بالعمق .. وإن أيّاً من هذه العناصر أو بعضها أو كلها يسهم إسهاماً فعالاً في خلق هذا الإيهام بالعمق، ولتأكيد هذه الحقيقة فإنه يمكننا التحقق من ذلك لو تخيلنا وضعاً للكاميرا عند أول حدود غرفة ما مثلاً ووجهناها إلى ناحية الحائط البعيد دون أن يظهر أي جزء من أرضية الغرفة أو سقفها أو أي جسم في الفراغ الواقع بين الكاميرا والحائط .... فعندما تصور الكاميرا هذا الحائط ثم نقوم بعرض النتيجة على سطح الشاشة ، فإن الحائط البعيد على مستوى الواقع (في البعد الثالث) سيبدو في الصورة المسجلة له وكأنه في أمامية الصورة تماماً وكمجرد سطح يشغل كل مساحتها ..... وعلى ذلك فإنه لو قمنا بتعديل التجربة ووضعنا جسماً قريباً من الكاميرا أو على مسافة متوسطة ما بين الكاميرا والحائط لبدت الصورة الجديدة وقد اكتسبت أولى درجات الإيهام بوجود البعد الثالث .وتأسيساً على كل ما تقدم فإن أولى المبادئ الهامة في التعامل مع الصورة السينمائية يتمثل

في أن نتعلم كيفية النظر إليها من خلال منظورين فى وقت واحد، هما :

١- حقيقة أنها مسطحة .

٢- حقيقة الإيهام باحتوائها على بعد ثالث. ولهذا يقال بأن الصورة السينمائية ليست ذات بُعدين بشكل مطلق، وليست ذات ثلاثة أبعاد تماماً، ولكنها تجمع بين هذين النقيضين، وبصرف النظر عن رؤيتنا للصورة من منظور واقعي من حيث تعرفنا على مضمون ما يظهر فيها، فإن تسطيح الصورة هو الذي يكسبها تأثيرها الجمالي .ولهذا فإنه ينبغي أن نتدرب على كيفية إدراكها من منظور تشكيلي أو تجريدي إلى جانب إدراكها على أنها تمثل الواقع ، فرؤية سيارة مثلاً وهي تجري داخل إطار الصورة هي أيضاً رؤية لمساحة محدودة ذات شكل معين ودرجة ضوئية أو لونية معينة. وبالمثل فإن رؤية شخص ما يرتدي سترة بيضاء يحتل الثلث الأيمن أو الأيسر من الصورة ، هي في نفس الوقت رؤية لمساحة بيضاء ذات ضوء مبهر تشغل هذا الحيز ، ولو كان هناك بخلفية هذه الصورة الأخيرة باب مفتوح على غرفة ذات ضوء ساطع، فإن الضوء الصادر من الباب سيخلق علاقة تشكيلية مع السترة البيضاء في مقدمة الصورة فبقدر رؤيتنا للباب في الخلفية كباب في العمق (بعد ثالث) ، فإننا نراه أيضاً

كمساحة ضوئية على نفس السطح (تسطح الصورة) الذي تظهر عليه السترة البيضاء .... وبنفس المفهوم فيما يتعلق بالعناصر المتحركة، فإنه يمكننا أن نرى شخصاً يتحرك متقدماً من الخلفية نحو الكاميرا (صورة ذات بعد ثالث) على أنه مساحة ذات درجة ضوئية أو لونية معينة تكبر وتنتشر تدريجيّاً نحو أطراف الصورة (صورة مسطحة) والعكس صحيح ، فالحركة المبتعدة من الكاميرا تبدو في نفس الوقت وهي تتضاءل وتتكمش تدريجيّاً من اتجاه أطراف الصورة نحو نقطة مركزية على سطح الصورة. ولو غيرنا من وضع الكاميرا بالنسبة لهذه الحركة القادمة من العمق أو المتجهة إليه، فوضعناها في رؤية مرتفعة تماثل رؤية "عين الطائر" فسوف تبدو حركة الشخص على سطح الصورة مختلفة تماماً، حيث نراها تتجه من أعلى الصورة إلى أسفلها (بدلاً من تحركها من العمق) أو من أسفل الصورة إلى أعلاها (بدلاً من تحركها إلى العمق) ويترتب على ذلك تضاؤل الإيهام بالبعد الثالث إلى حد كبير.

ثانياً : وضع الكاميرا بالنسبة لموضوع التصوير :

في الحياة الواقعية نتواجد في الأماكن المختلفة تبعاً لرغباتنا وتلبية لحاجاتنا الإنسانية. وعندما نستقرّ في حيز معين بمكان ما، فإننا ننظر إلى الأشخاص الآخرين

أو الأشياء المحيطة بنا من هذا الوضع الثابت حتى نغيره لضرورة أو رغبة إنسانية غالبة لنستقر في وضع ثابت جديد لزمن ما إلى أن يتم مرة أخرى ، وهكذا. وفي أي من هذه الأوضاع يكفينا أن نرى ما نرغب في رؤيته أو يتصادف وجوده في مجال رؤيتنا ، وأن نراه بوضوح كافٍ. ومن ثم فإن الرؤية الإنسانية للواقع المحيط في ظروف الحياة اليومية تبدو كإدراك بصري تلقائي نمارسه بشكل آلي دون التفكير فيه ما دمنا نتعرف على الأشياء بوضوح كافٍ .

أما في الرؤية السينمائية، فإن هذا الاعتياد التلقائي ينتقل برمته إلى سلطان مخرج الفيلم الذي يتحكم في تحديد الوضع الذي ننظر منه كمتفرجين إلى أي شيء ، وفي تحديده لوضع الكاميرا بالنسبة إلى موضوع التصوير، فمن المفترض أن يحدد هذا الوضع بما يتيح للمتفرج التعرف على ماهية الشيء المصور وكينونته، إلا أن هذا لا يعني أن يضع الكاميرا في أي موضع يمكن منه رؤية هذا الشيء. ذلك لأن حقيقة تسطح الصورة قد تظهر الشيء بغير حقيقته أو بغير مواصفاته إن لم يتم اختيار موضع الكاميرا بعناية .ولإثبات ذلك ، يسوق رودلف ارنهايم مثالاً تطبيقيّاً فيقول : لو كنا بصدد تصوير مكعب مثلاً ، فإن وضع الكاميرا في مواجهة سطح أحد جوانبه سوف يبدو كسطح مربع ويخفي لنا

أنه أحد أسطح المكعب. وإذا قمنا بتحريك الكاميرا قليلاً إلى اليمين أو إلى اليسار فسوف نرى سطحين متعامدين، وبرغم إكسابهما الصورة شيئاً من العمق إلا أنهما لا يقطعان بحقيقة أنهما ينتميان إلى مكعب. أما إذا قمنا من هذا الوضع الأخير برفع الكاميرا قليلاً حتى تظهر لنا السطح العلوي للمكعب بالإضافة إلى سطحي الجانبين ، فسوف نرى ثلاثة أسطح تمثل القدر اللازم للقطع بحقيقة أننا نرى مكعباً. وبرغم أن هذا المثال يؤكد مبدأ اختيار وضع الكاميرا للتعرف على حقيقة الشيء أو مضمونه ، إلا أن هذا لا يعني مجرد توصيل المضمون المباشر له ، بل يمتد إلى ما يرتبط به من صفة أو صفات. فلو كنا بصدد تصوير جندي في ميدان القتال ، فلا يكفي أن نضع الكاميرا في أي موضع يتيح لنا رؤية الجندي والتعرف عليه ، بل ينبغي اختيار الوضع الذي يظهره بصفات التحفز والقوة ... وهذا يقودنا إلى تخفيض مستوى الكاميرا حتى نرى الجندي من أسفل إلى أعلى بما يكسب تكوينه الجسماني ديناميكية تضفي عليه صفات تتجاوز مجرد مظهره كجندي. وبالمثل لو أننا بصدد تصوير شيء بسيط كباقة من الزهور مثلاً ، فلا يكفي أن نصورها بما يظهر حقيقتها المادية المباشرة ، بل سنسعى نحو اختيار الوضع الذي يضفي عليها صفات الجمال، والذي قد يكون أعلى من مستوى النظر قليلاً.

وفي هذا الخصوص أفصح أحد مخرجي السينما الأمريكية " إدوارد ديميتري " أنه اعتاد أن يصور اللقطة القريبة لوجه الشخصية من أسفل قليلاً ، حيث إنّ هذا الوضع يظهر تعبير العينين بتأثير أقوى من حالة التصوير من مستوى النظر ...

بالإضافة إلى كل ذلك ، فإن المخرج يضع في اعتباره أنه يتعامل مع صورة تكتسب صفات تشكيلية تنبع من حقيقة أنها مسطحة ، وأنها تعرض داخل إطار محدد. ومن ثم فإن هذا يفرض عليه أن يسعى إلى إشباع مشاعر المتفرج بالتذوق الجمالي لها من خلال ترتيب عناصرها وتحديد علاقاتها ببعضها البعض من ناحية تكوينها التشكيلي العام من ناحية أخرى .وحيث إنّ المخرج يسعى أولاً وأخيراً إلى عرض فيلمه بأسلوب يؤثر في وجدان المتفرج ويخلق لديه متعة المتابعة ، فإن سبيله إلى ذلك يتمثل في اختيار أوضاع للكاميرا بين الحين والآخر تمكنه من خلق بعض المؤثرات الفنية مثل التشويق والمفاجأة والرمزية :

١ – لو أن المخرج بدأ أحد المشاهد دون التركيز الصريح على موضوعه الرئيسي ، وأظهر لنا إحدى الشخصيات وهي تنظر إلى خارج الصورة باهتمام شديد فإنه سيخلق لدى المتفرج تشوقاً لرؤية ما تنظر إليه، أو

أن يبدأ مشهداً بالتركيز على جانب من غرفة ما بينما نسمع صوتاً غير مميز من خارج الصورة فتتولد لدى المتفرج الرغبة والتشوق فى معرفة ماهية هذا الصوت ومصدره.

٢ – في مجال اختيار وضع الكاميرا الذي يمكّنه من إحداث تأثير يحمل مفاجأة ، فإنه يستطيع أن يحقق ذلك بتقديم صورة ترسخ في أذهاننا مضموناً محدداً ثم نفاجأ بعد ذلك بما يخالف هذا المضمون. وفي هذا الخصوص يسوق "رودلف أرنهايم " مثالاً فريداً اختاره من أحد أفلام شارلي شابلن القديمة الصامتة بعنوان " المهاجر ".... والمثال يصور قارباً يحمل مجموعة من الركاب في جو بحري عاصف ... ويبدو الركاب وهم يعانون من اضطراب القارب في اهتزازات عنيفة ، ومن بين هؤلاء نلمح شارلي شابلن في خلفية الصورة عند حافة القارب وقد تدلى نصفه العلوي إلى خارجه بينما تتأرجح ساقاه في الهواء ، وكأنه وهو في هذا الوضع يفرغ ما في جوفه إلى مياه البحر. ثم تحدث المفاجأة عندما ينتصب شابلن فجأة ويستدير فنراه ممسكاً بسمكة كان منهمكاً باصطيادها...ويؤكد أرنهايم على أن المفاجأة اعتمدت بالدرجة الأولى على ذلك الوضع المختار لوجهة نظر الكاميرا الذي أوهم المتفرج في البداية أن شابلن كان

يعاني مثل الآخرين ، إلى أن ينقلب هذا المضمون رأساً على عقب مع مفاجأة الإفصاح عن حقيقة موقفه. ولو أن المخرج وضع الكاميرا في البداية من الناحية الأخرى لنرى شابلن في محاولته لاصطياد السمكة بشكل صريح لتبدل الأمر تماماً ولما كانت هناك مثل هذه المفاجأة. وفي فيلم " نفوس معقدة" Psycho يقدم مخرجه ألفريد هيتشكوك توظيفاً بارعاً يجمع فيه ما بين التشويق والمفاجأة ، وذلك عندما انتهت الفتاة الهاربة بالمبلغ المالي من استبدال سيارتها بأخرى بعد متابعة رجل الشرطة لها ووقوفه في جانب من فناء محل بيع السيارات يراقب الموقف بما يوحي باحتمال القبض عليها في أي لحظة. وفي اللحظة الحاسمة التي تتهيأ فيها الفتاة لركوب السيارة الجديدة ، يركز هيتشكوك على الفتاة دون رؤيتنا لرجل الشرطة ... وما إن تتحرك بالسيارة حتى نسمع صيحة عالية من خارج الكادر موجهة للفتاة كي تتوقف .. ومع سماع الصيحة يوحي الموقف بأنه سيتم القبض عليها ... ثم نرى أحد عمال المحل يظهر في الكادر حاملاً حقيبة ملابس الفتاة التي نسيتها في السيارة المستبدلة ، وينقلب الموقف إلى مفاجأة تخالف توقع المتفرج وتأخذ الفتاة حقيبتها وترحل دون تعرض رجل الشرطة لها.

٣ – أما عن توظيف وضع الكاميرا ليضفي على الصورة معنى رمزيّاً ، فإن رودلف أرنهايم يسوق لنا مثالاً من فيلم للمخرج الروسي "بودفكين" بعنوان "نهاية سانت بيترسبورج " يصور لنا موقف اثنين من الفلاحين البسطاء وهما يدخلان إلى المدينة لأول مرة في شيء من الخوف والإحساس بالاغتراب. ويصف أرنهايم تكوين الصورة التي تمثلت في وضع الكاميرا في مكان عالٍ خلف تمثال للقيصر وهو راكب على حصانه ، بينما يظهر الفلاحان على بعد سحيق وهما يعبران الميدان ، فيبدوان مثل نملتين تزحفان بالقياس إلى ضخامة الجزء من التمثال الذي يشغل معظم الكادر في حجم ضخم. ويستطرد أرنهايم في تحليله للكادر فيقرر بأن هذه الرمزية التي تم إضفاؤها على الفلاحين اعتمدت بالدرجة الأولى على هذا الاختيار الذكي لوضع الكاميرا من ناحية ، وحقيقة تسطح الصورة بما يستتبع هذا من قصور ينتهي إلى تجسيد هذه المبالغة البصرية في الأحجام ، ما بين مقدمة الكادر وخلفيته .

ثالثاً : حدود الصورة (الإطار) :

إن ممارسة رؤيتنا للواقع ، تتم في نطاق مجال بيضاوي يمتد أفقيّاً على مدى ١٨٠ درجة ما بين أقصى اليمين وأقصى اليسار، كما يمتد رأسيّاً ما بين أسفل

وأعلى على مدى حوالي ٩٠ درجة. وعندما نركز البصر على شيء ما ، فإننا نشعر بحدة الرؤية فيما نركز عليه ، بينما تقل هذه الحدة تدريجيّاً من نقطة التركيز فى اتجاه اليمين واليسار وإلى أعلى وأسفل ، وهذا التدرج ينتهي إلى ما يمكن اعتباره حدوداً على مجال رؤيتنا. ومع ذلك فإننا نشعر دائماً وكأن رؤيتنا لا تحدها مثل هذه الحدود ، وينشأ هذا الشعور بسبب التحريك المستمر للنظر من نقطة انتباه إلى أخرى ، وكأننا نمارس رؤية بلا حدود على مجالها. أما فى حالة رؤية الكاميرا للواقع فإنها تتم من خلال أربعة حدود تظهر واضحة تماماً للمتفرج وهو يتابع الصورة السينمائية كفواصل حادة تفصل بين ما يقع داخلها وما يقع خارجها مباشرة فصلاً حادّاً. هذا فضلاً عن أن ما يقع داخل هذه الحدود يمثل أفقيّاً نسبة تتراوح بين ٣٥ و٤٥ درجة بالمقارنة بمجال الرؤية الأفقي على مستوى الواقع الذي يبلغ ١٨٠ درجة. فإذا أضفنا إلى ذلك فقدان المتفرج لما يقترن بالإدراك البصري على مستوى الواقع من حرية تغيير مجال الرؤية ذاتيّاً وفوريّاً في أي لحظة، فإنه في وضع يفرض عليه رؤية صورة من الواقع داخل إطار محكم يخضع لسلطان المخرج أولاً وأخيراً والذي يحدد القدر الذي يقتطعه من الواقع ليضعه داخل إطار الصورة ، والتوقيت الذي يظهر فيه ذلك أو يخفيه. من ناحية أخرى فإن المخرج يتعامل

مع إطار الصورة كأداة تشكيلية من الدرجة الأولى تفرض متطلبات جمالية فيما يتعلق بأوضاع عناصر الصورة بالنسبة إلى بعضها البعض من ناحية ، وبينها وبين إطارها من ناحية أخرى[١] .

وعلى ذلك فإن إطار الصورة الذي يفرض على المتفرج معايشة وضع يختلف عن تحكمه في ممارسة إدراكه البصري على مستوى الواقع - يصبح في يد المخرج أداة ذات شأن كبير في تكوين رؤيته الخلاقة. وإذا حاولنا أن نتبين إمكانيات إطار الصورة الجمالية والخلاقة ، فإننا سنرى أن الإطار يمثل :

١- أداة تشكيل رئيسية ، لموازنة تكوين الصورة .

٢- أداة إختيار وتحديد ، للقدر الذي يظهر داخل الصورة.

٣- أداة تركيز ، تحصر انتباه المتفرج في عنصر أو تفصيلة معينة ذات أهمية خاصة .

٤- أداة حجب أو عزل ، لما قد يشتت انتباه المتفرج بعيداً عن عنصر رئيسي ينبغي التركيز عليه .

---

(١) مصطفى النحاس: سحر الإخراج.

٥- أداة تأكيد ، عند الانتقال من العام إلى الخاص أي (من لقطة عامة Long Shot إلى أخرى قريبة Close UP) وبالعكس عند الانتقال من الخاص إلى العام أي (من لقطة قريبة Close UP إلى أخرى عامة Long Shot). وقد يتم هذا الانتقال تدريجيّاً من خلال حركة الكاميرا نحو عنصر محدد وبالعكس ، وفي هذه الحالة يبدو دور الإطار كما لو كان يضيق من الرؤية أو يوسع منها.

٦- تكتسب اللقطة القريبة Close UP تأثيراً خاصّاً على أكثر من مستوى ، مثل تكثيف لحظة درامية أو تفسير ما تفكر فيه الشخصية عندما تكون من وجهة نظرها ، أو تكون رمزاً لمكان ما ، أو شخصية معينة.

٧- إمكانية توظيفه في خلق عنصر التشويق في توقيت معين .

٨- إمكانية توظيفه في خلق المفاجأة .ومن بين هذه الإمكانيات تبدو الثلاث الأخيرة منها ذات أهمية خاصة إذا تمَّ استخدامها بوعي :

١. ففي مجال توظيف حدود الصورة مع اللقطة القريبة Close UP، وخاصة عندما تكون العين هي العنصر الرئيسي في التعبير، نرى على سبيل المثال الفريد

هيتشكوك في فيلم نفوس معقدة Psycho يقدم مثل هذا التوظيف الخلاق في لحظة تلصص الشخصية الرئيسية (نورمان) على الفتاة الهاربة بمبلغ المال عندما تستقر في غرفتها الملاصقة لغرفة مكتب الفندق ، وعندما تبدأ في إعداد نفسها للاستحمام .. يرفع نورمان إحدى الصور من على الحائط لنفاجأ بوجود ثقب كبير نسبيّاً يمكنه من خلاله التلصص على ما يدور في الغرفة المجاورة .. وفي لقطة قريبة جانبية Close UPSide angle لوجه نورمان نشعر من خلاله نظرة عينيه برغبته الشديدة نحو الفتاة .ولهيتشكوك أيضاً مثال آخر فى فيلم بعنوان إني أعترف I confess نرى فيه مفتش الشرطة وهو يسأل أحد الأشخاص عن ظروف توقيت تواجده في الكنيسة (مكان ارتكاب جريمة القتل) .... ويستطرد في أسئلته بينما ينقل نظرته ما بين الرجل وبين ناحية الشارع ، متوقعاً أن يظهر المشتبه فيه الرئيسي في أي لحظة والذي تتوجه شكوكه نحوه أكثر من الشك في الرجل الواقف أمامه. ومن خلال لقطة قريبة Close UP نرى نصف وجه المفتش ، بينما يغطي النصف الآخر ظهر الرجل الذي يتم استجوابه. ومن ثم فإن حركة عين المفتش ما بين الرجل وبين الشارع حركة سريعة متتالية تكتسب تأثيراً تعبيريّاً كبيراً في نقل مشاعر القلق والتوتر لدى المفتش في هذه اللحظة .وفي فيلم بعنوان نيفادا سميث Nevada Smith

- من أفلام الغرب الأمريكى، يقتفي بطل الفيلم (ستيف ماكوين) أثر أحد القتلة للانتقام منه.. ويعلم أنه في فندق في إحدى القرى ، فيتجه إلى هناك للبحث عنه ، ويدخل إلى مكان البار ليسأل البارمان عن حقيقة وجود الرجل بالمكان.. إلا أن البارمان ينفي وجوده.. ويستشعر ستيف ماكوين أنه يكذب خوفاً من القاتل لما له من سطوة شريرة قد تصيبه بالأذى .. ويقترب ستيف من البارمان ويمسكه من صدر قميصه في حركة تهديدية كي يجبره على الإفصاح عن الحقيقة .. ويبدو وجه الرجل في حجم قريب Close up يشغل معظم الصورة يعكس خوفه من ستيف ويرفع نظرته في خوف إلى أعلى حيث السلّم المؤدي إلى غرف النوم ثم يخفضها في اتجاه ستيف .. وكأنه يشير إلى مكان القاتل المطلوب. ويفهم ستيف على الفور من حركة عين البارمان ما أراد أن يفصح به فى صمت بدلاً من الكلمات التي لو نطق بها قد تكلفه حياته .

٢. وفي مجال توظيف حدود الصورة لخلق عنصر التشويق ، فإن المخرج عندما يسعى إلى تحقيق ذلك يبدأ بتوجيه اهتمام المتفرج إلى شيء ما خارج الكادر ، ويؤجل الإفصاح عنه للحظة أو لحظات بينما تتصاعد رغبة المتفرج نحو رؤية هذا الشيء ، وتصبح لحظة الكشف عنه بمثابة إشباع لهذة الرغبة. وقد تؤدي في نفس الوقت إلى التأكيد على معنى درامي أو رمزي هام.

ففي فيلم (شاي وحنان Tee and Sympathy) تدور أحداثه في إحدى الكليات الأمريكية ذات نظام الإقامة (المبيت) الداخلية للطلبة وبعض أعضاء هيئة التدريس في فيلات متناثرة بالموقع. وتقوم زوجات أعضاء هيئة التدريس برعاية الطلبة اجتماعيّاً لتعويض ابتعادهم عن أسرهم. وتتركز الأحداث حول أزمة طالب رقيق الإحساس لا يستطيع التأقلم مع زملائه في عبثهم المراهق. وتشعر زوجة المدرس التى ترعاه اجتماعيّاً أنه يكنُّ نحوها شعوراً مختلفاً رقيقاً يتجاوز نطاق الرعاية الاجتماعية، وتخشى في نفس الوقت أن تصوب له مفهومه الخاطئ حتى لا تحطمه نفسيّاً. ولكي يجسد المخرج مأزق الزوجة في هذا الموقف فإنه يصورها لحظة تأزمها وهي في غرفة المعيشة بمنزلها تنظر بعيداً خارج الكادر بينما تتحرك مركزة نظرها على شيء ما باهتمام واضح وترتد الكاميرا أمامها مع حركتها حتى يظهر في مقدمة الصورة طاقم فضيٌّ لتناول الشاي ، وتنظر الزوجة إلى الطاقم بينما تمتد يدها لتمسح على إبريق الشاي في حركة رقيقة .. ويرمز طاقم الشاي إلى التزام الزوجة بواجب الرعاية الاجتماعية في مواجهة أزمتها بخصوص الطالب .وفي فيلم بعنوان (الهروب الكبير) يثور جمع كبير من الأسرى البريطانيين والأمريكيين داخل معسكر اعتقال ألماني خلال الحرب العالمية الثانية .. ويعبرون عن وجهتم في حركة

جماعية إلى الأمام بينما تتركز نظراتهم إلى أعلى ، نحو شيء ما خارج حدود الصورة .. وترتد الكاميرا أمام حركتهم وهي ترتفع إلى حيث ينظرون .. وتدريجيّاً يظهر بمقدمة الصورة استحكامات الأسلاك الشائكة التي تعلو سوراً ضخماً هو سور المعتقل ، ومع ظهور هذه الأسلاك في مقدمة الصورة تتوقف حركة الأسرى وحركة الكاميرا في تعبير يرمز إلى اليأس الممتزج بالرغبة الجامحة في الهروب من المعتقل بشكل أو بآخر.

٣. وفي مجال توظيف حدود الصورة في خلق تأثير "المفاجأة " فإنه يقوم أساساً على تقديم المخرج لوضع أو موقف ما ليستقبله المتفرج بمعنى محدد ، بينما يكون قد أخفى خارج حدود الكادر عنصراً ما يتناقض مع ذلك المعنى ويترتب على ظهوره ما يُحدث المفاجأة المستهدفة. وفي هذا الخصوص يقدم لنا رودلف أرنهايم في كتابه "فن السينما " مثالاً معبراً من فيلم من أفلام شارلي شابلن الصامتة بعنوان " المتأنقون" حيث يظهر شارلي في لقطة قريبة متوسطة وهو في ملابس سهرة في حفلة ما. وما أن يطمئن المتفرج إلى مضمون الصورة الذي يبدو بسيطاً وعاديّاً إلى أقصى درجة حتى يتم الكشف فجأة عما يقع أسفل حدود الصورة ويتضمن معلومة مناقضة لبداية اللقطة ، وهي أن شارلي يقف بلا بنطلون ... ويستطرد أرنهايم في تفسير هذا الاستخدام

بأنه يقوم على مبدأ يسمى " الجزء بدلاً من الكل" بمعنى أنه تعرفنا على ماهية الأشياء فإنه ليس من الضروري دائماً أن نراها بكاملها ، فالجزء من أي شيء يمكن أن يكون في كثير من الأحوال كافياً للدلالة على الكل... وفي فيلم "الحرارة البيضاء" يقوم بطل الفيلم " جيمس كاجني" بالتخطيط مع فتاته للهروب من أمه التي أطبقت قبضتها عليه منذ الصغر مما دفعه إلى سلوك طريق الإجرام ، وهو يرغب الآن أن يبدأ حياة جديدة بعيداً عن الأم. والمشهد يدور ليلاً في شرفة منزل الأم ذي الطابق الواحد .... وما أن يتفق " كاجني" مع فتاته على كيفية الهروب وتوقيته، فإنه يدعو فتاته للدخول إلى المنزل طلباً للنوم ... وبينما يسيران في هدوء تتوقف الكاميرا عند شباك في خلفية الصورة بينما تظهر الأم خلفه ودون أن يشعرا بوجودها. ويوحي هذا الكشف بالطبع بأن الأم كانت هناك تستمع في تلصص إلى تفاصيل خطتهما بينما كانا يعتقدان أنها داخل المنزل تغطُّ في نوم عميق. وفي فيلم بعنوان " هذه الحياة الرياضية " يصور مخرج الفيلم بداية أحد المشاهد في كادر قريب تظهر يداً قابضة على حدود عامود سرير معدني بينما تمتد نحو الذراع يد أخرى تقبض عليه في قوة. ومن خارج الكادر نسمع زفرات خفيفة ... وتوحي اللقطة ككل بعلاقة غرامية بين بطل الفيلم والأرملة التي تؤجر إحدى غرفات منزلها.

وذلك بعد أن كانت قد صدت محاولاته لإقامة مثل هذه العلاقة. ثم يفاجئنا المخرج في النهاية بتوسيع مجال الرؤية فنكتشف أن اليدين للبطل نفسه وقد قبض بالأولى على عامود السرير وقبض بالثانية على ذراعه الأخرى بينما يزفر في معاناة. وتتجلى في هذا التوظيف براعة الاستناد على مبدأ " الجزء بدلاً من الكل " للإيحاء بموقف لم يحدث على الإطلاق.

رابعاً : الحركة في الحياة الواقعية

اعتدنا النظر إلى حركة الأشخاص والأشياء كأمر منطقي لا يترك فينا إحساساً جمالياً. أما رؤية الحركة من خلال الصورة السينمائية فإنه ينقلها من مجال الرؤية الاعتيادية على مستوى الواقع إلى مجال الرؤية الجمالية. وتصبح الحركة داخل إطار الصورة ممثلة لوسيلة سينمائية يوظفها المخرج لخلق تأثيرات جمالية متعددة. وكما يقول مارسيل مارتن في كتابه اللغة السينمائية ": إن الحركة هي الحقيقة الجمالية الأولى في الصورة السينمائية ". ومع ذلك فإن من متطلبات تذوق الصورة السينمائية أن نعود إدراكنا البصري على رؤية الحركة بما يجاوز مضمونها الواقعي ، أي أن نراها أيضاً من منظور تجريدي أو تشكيلي. ولتحقيق هذا المطلب فإنه ينبغي علينا أن ندرس الأمور الجمالية المتعلقة بالحركة داخل

إطار الصورة من حيث نوعياتها وتكويناتها وأشكالها. وفيما يتعلق بنوعية الحركة فإننا ننظر إليها من خلال ثلاث نوعيات رئيسية وهي:

١- الحركة الفعلية Actual motion: ويقصد بها حركة الأشخاص (الممثلين) وكل العناصر الأخرى التي تملك ذاتية الحركة أو تتحرك ميكانيكيّاً.

٢- حركة الكاميرا Camera motion: والمقصود بها حركة الكاميرا في كافة صورها ، وتسمى علميّاً بالحركة النسبية Relative motion ويستند هذا الاسم إلى أن الحركة الفعلية للكاميرا إنما تتم أثناء التصوير ، وحيث إن المتفرج يرى ناتج هذه الحركة وهو ثابت في مكانه وفي غياب أي حركة فعلية تماثل حركة الكاميرا في مكان التصوير ، فإن ما يعرض عليه يمكن رصده كحركة نسبية أيضاً. فلو تحركت الكاميرا أفقيّاً مثلاً على مجموعة من العناصر الثابتة ، من اليمين إلى اليسار ، فإن ناتج هذه الحركة التي كانت فعلية أثناء التصوير، يظهر هذه الأشياء الثابتة أصلاً وكأنها تتحرك بعكس الاتجاه الذي كانت عليه الكاميرا في الحقيقة أي يمكن أن نراها كما لو كانت تدخل الصورة من اليسار وتخرج من جهة اليمين. وبالمثل لو كانت الكاميرا قد تحركت نحو شيء ثابت (حركة فى العمق) ، فإلى جانب إدراكنا (العقلي) بأن

الكاميرا تتحرك نحو هذا الشيء فإنه يمكن أيضاً على مستوى الإدراك البصري البحت أن نرى هذا الشيء وكأنه يتحرك نحونا من حيث إن حجمه سوف يزداد تدريجيّاً منتشراً فى اتجاه حدود الصورة الأربعة (مفهوم تسطح الصورة). أما إذا تحركت الكاميرا في حركة متابعة لشيء يتحرك فإن تأثير الحركة النسبية ينتج مما قد يتواجد في الصورة حول الشيء المتحرك من أجسام أو تفاصيل ثابتة ، مثلما في حالة متابعة حركة الكاميرا لشخص يتحرك من اليمين إلى اليسار مثلاً بينما يظهر في أمامية الصورة عدد من الأعمدة أو الأشجار أو قطع الأثاث .... فمع رصد حركة الشخص كحركة فعلية فإن الثوابت والتفاصيل الثابتة في مجال الرؤية تبدو في نفس الوقت وهي في حالة حركة نسبية عكس اتجاه حركة الكاميرا. وعلى ذلك فإننا يجب أن نعود النظر دائماً على رؤية ناتج حركة الكاميرا من منظور يتعلق الأول منهما بإدراكنا العقلي لها كحركة كاميرا فعلية ، أما الثاني فيتعلق بإمكانية رصدها كحركة نسبية. وعلى مستوى الإدراك العقلي لحركة الكاميرا ينظر مارسيل مارتن في كتابة "اللغة السينمائية" إلى استخداماتها من خلال قطاعين رئيسين :

أ : يضم القطاع الأول منهما ما يسميه بحركات الكاميرا الوصفية ، ويقصد بها تلك الحركات التي تنحصر

وظيفتها في دور وصفي من تفاصيل بيئة التصوير أو أبعاد المكان وجغرافيته أو الجو العام الذي يدور فيه حدث ما. ولعله أشهر الاستخدامات في هذا الخصوص يتمثل في حركة الكاميرا البانورامية لتقديم مكان ما، أو حركة الكاميرا الرأسية التي تكشف عن بناء شاهق أو تحدد جزءاً منه سيدور فيه حدث مقبل، أو تلك التي تتابع حركة شخصية ما في دخولها إلى مكان ما أو عند التحرك فيه حركة عادية .

ب : أما القطاع الثاني من حركات الكاميرا فيكسبه مارتن أهمية أكبر من القطاع الأول ، حيث إن حركة الكاميرا تلعب فيه دوراً خلّاقاً ، ومن ثم فإنه ينظر إليها كحركة تعبيرية أو ذات دلالة درامية أو جمالية. ولعل أشهر استخدامات هذه النوعية من الحركة يتمثل في حركة الكاميرا التي تتجه نحو شخصية ما في لحظة تأزمها لتضع المتفرج في حالة من التعاطف معها أو بهدف تجسيد مدلول درامي معين ، أو تلك التي تتجه نحو تفصيلة ما لتكشف عن سر معين أو يراد لها أن تكون بمثابة تمهيد لفعل هام سيرتبط بها ... وكذلك حركات الكاميرا التي تبدو كباحثة عن شيء ما أو متلصصة على أمر يدور في الخفاء ، أو تكشف للمتفرج وحده عن مكمن خطر ما لا تعلم به الشخصية (مفارقة درامية) ..

٣- الحركة الناتجة عن المونتاج Editorial Motion ولمزيد من المعلومات. انظر ويقصد بها نوعية من التأثير الحركي المضمر الذي يحدث نتيجة للقطع من لقطة إلى أخرى ، أي عند نقطة اتصال نهاية لقطة ببداية اللقطة التي تليها. فمع كل قطع يحدث ما بين طرفين تغير ما بدرجة أو بأخرى وذلك في أي من العناصر التشكيلية أو بعضها أو كلها. كما قد يحدث تغير في موقع نقطة (مركز) الانتباه من حيث مكانه داخل إطار الصورة ما بين نهاية اللقطة الأولى وبداية الثانية ، كأن يكون التركيز في أولاهما في يمين الصورة بينما يتحول مع الثانية في أقصى اليسار. فمثل هذه التغيرات تجبر العين دائماً على إعادة تكييف الإدراك البصري في لحظة الانتقال بين اللقطتين. ويعتبر إعادة التكييف هذا بمثابة حركة مضمرة تدركها العين ، بصرف النظر عن عدم رصدها لشكل حركي صريح يمكن التعرف عليه ... من ناحية أخرى فإن الحركة الناتجة عن المونتاج قد تعمل كجسر بصري يربط بين أشكال حركية صريحة سواء بالتوافق أو بالتضاد، وذلك عندما يتم القطع بين حركتين تتحركان في نفس الاتجاه (توافق) ، أو حركتين متضادتين مما يخلق حسّاً أقرب إلى التصادم..والحركة فى تكوينها قد تكون حركة بسيطة عندما تتكون من موضوع واحد ، أو حركة مركبة عندما تتكون من عنصرين أو أكثر ، وقد تكون حركة بسيطة – مركبة عندما تكون من أكثر من عنصر إلا

أنّ عناصرها تتحرك فى نفس الاتجاه وبنفس الإيقاع. أما من حيث الشكل فالحركة قد تكون مستقيمة ومباشرة أو تكون انسيابية عندما تأخذ مساراً منحنيّاً أو شبه دائري. وقد تكون حادة عندما تتغير بسرعة بشكل زاوية أو بشكل زجاجي ، أو تكون رتيبة عندما تتكرر بشكل واحد مثلما حركة البندول أو المرجيحة. كما تكون الحركة معقدة إذ اتخذت شكلاً متعرجاً بلا نموذج محدد أو عندما تتكون من عنصرين أو أكثر في شكل حركات متعارضة أو متنافرة. وبشكل عام فإن مخرج الفيلم يعطي أهمية خاصة للحركة الفعلية بحيث تحقق له هدفين رئيسين ، أن تدعم أو تجسد أو تفسر الدلالات الدرامية من ناحية، وأن تضفي على الصورة حسّاً جماليّاً مؤثراً. ولتحقيق هذا الهدف الأخير فإنه ينبغي الاهتمام بأن تبدو الحركة منطقية ومبررة وليس لمجرد تحريك الأشخاص أو الأشياء – فالحركة للحركة ذاتها تؤدي إلى إصابة الإيقاع بالتعثر والاهتزاز كما أنها قد تشتت الانتباه.

خامساً : الإضاءة

تتركز وظيفة الإضاءة على مستوى الواقع ، في تمكيننا من رؤية الأشياء بوضوح كافٍ. وهذا برغم أننا قد نستهدف أحياناً الحصول على بعض التأثيرات الضوئية الخاصة مثل توظيفها لإضفاء إحساس بالهدوء والاسترخاء ، أو بالعكس لخلق شيء من الإثارة ،، أو توظيفها تجاريّاً لجذب الانتباه ..إلخ .

إلا أن مثل هذه الاستخدامات تظل في نطاق الاستثناء، والذي لا يطغى على حقيقة أن ضرورة الإضاءة في حياة الإنسان هي لتمكينه من الرؤية حتى يمارس حياته الطبيعية بشكل مريح سواء في ظل ظروف الإضاءة الطبيعية النهارية أو الإضاءة الصناعية ليلاً. وفي السينما تبدأ وظيفة الإضاءة من نقطة مشابهة لدورها على مستوى الواقع ، فلا بد من تسجيل الصورة بما يجعل المتفرج يرى تفاصيلها في وضوح إلا أنه لكون السينما فنّاً فإن توظيف الإضاءة يتجاوز عنصر الوضوح نحو مجال متسع من تكوين التأثيرات الضوئية الجمالية كي تدعم الدراما ودلالاتها وتؤثر في وجدان المتفرج بمشاعر متباينة. وبينما تبدو فرصة توظيف التأثيرات الضوئية فى المناظر الخارجية النهارية محدودة من حيث إنّ الصورة تخضع أساساً لظروف الإضاءة الطبيعية ، فإن ممارسة فنية الإضاءة وتأثيراتها تجد الفرصة واسعة في المناظر الداخلية والليلية حيث يتم تصميمها وتكوينها بالاعتماد على مصادر الضوء الصناعية الخاصة ، وبما يمكن مدير التصوير من الحصول على كافة التأثيرات الضوئية التي يستهدفها. ويقول مارسيل مارتن فى كتابة " اللغة السينمائية " إنّ بداية تنبه السينمائي لفنية الإضاءة وقيمتها الخلاقة ترتبط بظهور الاتجاه التعبيري في السينما الألمانية فى السنوات الأخيرة من العقد الثاني.

ويخص بالذكر في هذا الخصوص فيلم " مقصورة الدكتور كاليجاري " في عام ١٩١٩ والذي لعب دوراً مؤثراً في هذا الاتجاه .

فقد قدم تشكيلات ضوئية غير مسبوقة اعتمدت على إبراز التباينات الحادة بين مناطق النور والظلال الكثيفة. وبرغم أن هذا التوظيف بدا بعيداً عن الواقعية إلا أنه أدى وظيفته الفنية بفاعلية من حيث توافقه مع موضوع وروح الفيلم الذي رآه المتفرج من وجهة نظر أحد المختلّين فعليّاً خلال فترة علاجه بمصحة للأمراض العقلية .فبرغم عدم واقعية إضاءة الفيلم إلا أن توظيفها بهذه الكيفية لفت الأنظار بقوة إلى منطقة جديدة خلاقة ظلت مجهولة لأكثر من عشرين عاماً منذ بداية السينما. وسرعان ما بدأت السينما العالمية في تقليد أسلوب السينما الألمانية – وكانت السينما الأمريكية سباقة في اجتذاب عدد من أبرز فناني السينما الألمانية من مصورين ومخرجين ليطبعوا أفلامها بهذه الاتجاهات الجديدة. إلا أن الإسراف في هذا الاتجاه حول معظم الأفلام التي اعتمدت عليه ، إلى اكتساب صورة من المبالغة والافتعال ، فقد كان تحقيق مثل تلك الأساليب الضوئية يغري السينمائي بعدم احترام مصادر الضوء فيما ينبغي أن توحي به من صدق وواقعية تتفق مع المصدر الضوئي المفترض وجوده في المكان في كل توقيت ضوئي معين. وقد أدى الإسراف

في هذا الاتجاه إلى توجيه النقد لها ووصفها بصفة الإضاءة الميلودرامية. ومع تنبه السينمائي لمثل هذا النقد بدأ يصحح استخداماته بالموازنة بين ما يسعى إلى تحقيقه من تأثيرات ضوئية ، ومصدر أو مصادر الضوء المفترض وجودها في المكان في توقيت ضوئي معين .

وفي الممارسة العملية لتصميم الإضاءة فإنها ترتبط مبدئيّاً بنوعية الفيلم من حيث كونه تراجيديّاً أو كوميديّاً رومانسيّاً أو من أفلام الجريمة - اجتماعيّاً أو سياسيّاً ..إلخ. وبصفة عامة فإن تصميمها يتراوح ما بين كثرة الظلال والتباينات بين الصورة والظل (تراجيديا) ويتدرج في اتجاه الإضاءة الساطعة الخالية من الظلال (الكوميديا) ... فبين إضاءة التراجيديات والكوميديات تتنوع أشكال الإضاءة وفقاً لطبيعة الفيلم ، كما أنها تتنوع بدرجة أو بأخرى داخل الفيلم الواحد وفقاً لطبيعة كل مشهد ...وتكتسب الإضاءة في الفيلم أهميتها من تأثيرها الجمالي على وجدان المتفرج والذي يتجاوز معايشته لها على مستوى الواقع بفارق كبير. ويرجع ذلك بالدرجة الأولى إلى اختلاف درجة حساسية العين البشرية في رؤيتها لأضواء الواقع في تدريجاتها ما بين الضوء الساطع والظلام - عن درجة حساسية عدسة الكاميرا ومادة الفيلم الخام. فالعين البشرية تتمتع بالقدرة على التمييز بين عدد كبير من التدريجات الضوئية يفوق ما

تقدمه له الصورة السينمائية. فالصورة السينمائية تبدو في انتقالها من درجة ضوئية إلى أخرى كمن تقفز فوق المسافات التي تقع بينهما ، الأمر الذي يجعل التباين بين درجة وأخرى في الصورة أكثر حدة مما نراها على مستوى الواقع – فإذا أضفنا إلى ذلك حقيقة تسطح الصورة التي تؤكد أن الكائنات ، تظهر على سطحها متجاورة أكثر من كونها على أبعاد مختلفة في العمق ، فإن هذا يفسر لنا قوة تأثير التشكيلات الضوئية في وجدان المتفرج. وفي هذا النطاق يشير رودلف أرنهايم في كتابه " فن السينما" إلى أن الإضاءة في الصورة السينمائية يمكن أن تجعل الشيخ يبدو شابّاً أو العكس ، وأن تجعل المكان يبدو واسعاً أو ضيقاً ، دافئاً أو بارداً ... كما يمكن أن تثير فينا دلالات رمزية مرتبطة بخبرتنا الواقعية فتخلق فينا مشاعر متباينة مثل : الحب ..النفاق .. الخير .. جمال الحياة ، أو على النقيض مثل : الشر .. الغموض ..التوتر..الموت ..ويرتبط بالدرجات الضوئية فيما بين النصوع والقتامة ، ما تتميز به ملابس الشخصيات وعناصر الديكور أو موقع التصوير من درجات لونية بين الأبيض والأسود فتلعب دوراً مكملاً للتأثيرات الضوئية وفقاً للمساحة التي يشغلها أيّ منها في إطار الصورة ، فيزيد التأثير كلما كان في لقطة قريبة ويقل في اللقطات البعيدة. فإلى جانب الفارق الحادّ في

التأثير ما بين رداء أبيض ورداء أسود من الناحية العامة، فإن درجة تأثير أي منهما تتوقف على موقعه في إطار الصورة في لحظة معينة. فهناك فرق كبير بين وضع شخصية في رداء أبيض بمقدمة الصورة بحيث تشغل نصفها أو ثلثيها وبين أن تستقر في أبعد نقطة في العمق فلا يعدو تأثيرها مجرد بقعة بيضاء. ففي فيلم بعنوان "المبعوث المنشوري" نشاهد بطل الفيلم " لورانس هارفي " الواقع تحت تأثير عملية غسيل مخ كان قد تعرض لها أثناء أسره في الحرب الكورية قبل عودته إلى وطنه (الولايات المتحدة) ..ونرى لورانس وهو يتقدم داخل منزل مخدومه في العمل كي يقوم باغتياله بمسدس كاتم للصوت ..ويبدو في خطواته كما لو كان يسير تحت تأثير أقرب إلى التنويم المغناطيسي غير واعٍ لفداحة العمل المقدم عليه .. ويخطو لورانس إلى داخل غرفة نوم مخدومه الذي كان قد استقر في سريره استعداداً للنوم ...ويبدو السرير في نهاية الغرفة بلون فرشه الأبيض ...وبينما يسأل المخدوم لورانس في ارتياب عن سبب دخوله إليه، فإن لورانس يتجاهل السؤال ويستمر في حركته نحو الضحية ...ويختار مخرج الفيلم وضعاً للكاميرا بحيث نبدأ في رؤية لورانس من ظهره بملابسه السوداء في مقدمة الصورة بينما يظهر السرير بمساحته البيضاء ...ومع استمرار لورانس في حركته ينغلق الكادر

تدريجيّاً باللون الأسود الصادر عن ملابسه فيطغى على المساحة البيضاء (السرير) حتى تختفي تماماً مع سيادة اللون الأسود الذي يغطي كل مساحة الكادر ..ويصاحب الصورة كرشيندو موسيقى ...وتنتهي اللقطة بهذه الكيفية دون أن نرى لحظة إطلاق الرصاص الذي تصل إلى مشاعرنا من خلال ابتلاع اللون الأسود للون الأبيض بتأثير أقوى كثيراً من مشاهدة عملية الاغتيال بشكل مباشر. ويمتد نطاق التعامل مع التأثيرات الضوئية إلى نطاق مصادر الضوء الذي نعايشها على مستوى الواقع وترتبط في مشاعرنا بأحاسيس معينة ..وذلك مثلما في حالة أضواء البرق ...ضوء فنار على البعد ...ضوء نار المدفأة أو النار بشكل عام ..انعكاسات الضوء من نوافذ قطار يسير ليلاً ...أضواء كشافات السيارة ليلاً ...ضوء مصباح يتأرجح في جو عاصف ..إلخ. ففي فيلم "نفوس معقدة Psycho لألفريد هيتشكوك تكتشف الفتاة شقيقة "ماريون " التي هربت بالمبلغ المالي وقتلها "نورمان " في الحمام ...تكتشف مكان القبو الذي وضع فيه "نورمان " جثة أمه (الهيكل العظمي)... ونرى الهيكل من ظهره وقد اكتسى بملابس كاملة مستقرّاً فوق كرسي بالمكان ... وتتجه الفتاة نحو الهيكل معتقدة أن الأم ما زالت على قيد الحياة ... وما أن تكتشف الحقيقة حتى تصرخ ويرتفع ذراعها في الهواء فيرتطم كفها بمصباح

الغرفة المنخفض بشكل ملحوظ فيتأرجح ما بين عمق الصورة ومقدمتها كما ينعكس ضوؤه في حركته المتأرجحة على جمجمة الهيكل العظمي فيجسد صدمة الفتاة إزاء اللحظة ...



طبيعة فن السينما والتليفزيون

طبيعة فن السينما : أنشأت فنون الرقص ، والغناء ، والدراما ، والأدب ، والموسيقى ، والفن التشكيلي نشأة خاصة ، فقد كانت نشأتها بين النخبة الممتازة من الناس. فلم يمارسها ولم يتمتع بها إلا الأرستقراطيون. أما السينما فقد نبعت من صالات التسلية البدائية فكانت نوعاً من أنواع التسلية واللهو. ولعل نشأتها المتواضعة جعلت الخاصة تتجاهلها في أول أمرها ، ولكن سرعان ما استحال استمرار هذا التجاهل ، إذ إنّ إقبال المتفرجين وضحكاتهم أخذت ترتفع ، فأخذت السينما تكتسح ما يقف أمامها في قوة الطوفان الجارف حتى صارت من أهم وسائل الاتصال السمعية والبصرية في القرن العشرين. وللموضوع جذوره. . فقد وصف ليوناردو دافنشي في مذكراته التي لم تنشر ، والتي جاء ذكرها بالتفصيل في كتاب " السحر الطبيعي " لمؤلفه جيوفاني باستاد بللا يورتا ، والذي نُشر عام ١٥٥٨ أصل الصورة السينمائية بقوله: " إذا أنت جلست في حجرة دامسة

الظلام في يوم مشمس ، ولم يكن بالحجرة سوى ثقب بمقدار رأس الدبوس في أحد جوانبها ، استطعت أن ترى على الحائط المقابل للثقب ، أو على سطح آخر في الغرفة ظلالاً أو خيالات للعالم الخارجي : شجرة ، أو رجلاً ، أو عربة عابرة .

وما أشبه جماعة من الناس في غرفة مظلمة ، يتطلعون في دهشة وعجب إلى الخيالات المتحركة ، بجماعة من المتفرجين في قاعة مظلمة يشاهدون شاشة السينما ، وهكذا كما نرى بدأت السينما بالصور فقط .وبقوة الصور لم تجد السينما الصامتة صعوبة في إرضاء جماهير ضخمة .

وفي أول الأمر حاول السينمائيون أن يصوروا للمتفرجين المسرحيات برمتها ، وكما هي ، بل والكاميرا ثابتة على بُعد محدد. وكان الممثلون يواجهون المتفرجين مواجهة تامة تماماً كما يفعلون على خشبة المسرح. بل إن المَشاهد كانت تبدأ بدخول الممثلين وتنتهي بخروجهم. كانوا يريدون الظفر بما في المسرح من قوة ناتجة عن وجود الممثلين بلحمهم وشحمهم ، فقد كان عرض العلاقات الإنسانية في المسرحيات المصورة يثير في نفس المتفرج الشعور بالتوتر ويغريه بالتعرف على نفسه، وهو المفتاح الذي يفتح مغاليق الانفعال. فقد كانت مشكلة

السينما الرئيسية هي عدم وجود متفرجين كما في المسرحية. وبعد عدة سنوات تبينت السينما أنها تستطيع أن تفعل أكثر من تصوير المسرحية ، بل إنها تستطيع أن تحول ضعفها إلى قوة. فعندما أدخل جريفث " اللقطة القريبة " ، كانت دهشة المتفرجين كبيرة إلى حد دعاهم إلى الصياح " أين أرجل هذا الوجه ؟ ولكن السينما ، مضت تخلق وتثبت تقاليدها الخاصة ، والتي هي أشد ترابطاً وثباتاً من تقاليد المسرح ، ثم كان تغير مكان الرؤية ، فبعد أن يصور جزءاً من مشهد من زاوية معينة، يصور جزءاً آخر من زاوية أخرى وكان الخوف من ذلك أن يشعر المتفرج بالدوار – ولكن المتفرج لم يُبدِ أيَّ تبرم على إعفائه من القيود البدنية المفروضة على الجسد، وقبل على الفور دور المتفرج المتحرك. . ينظر من جانب ثم ينتقل لينظر من الجانب الآخر ، وينظر من بعيد ثم من قريب ، مرة من داخل الغرفة إلى الخارج ، ومرة أخرى من الخارج إلى داخل الغرفة ، مرة من فوق كتف البطلة ، ومرة أخرى من فوق كتف البطل. وهكذا تحولت نقطة الضعف (أي عدم وجود متفرجين) ، إلى نقطة قوة (أي عنصر الحركة). كانت الحركة الذاخرة بالمعنى تأسر الاهتمام ، بل إنها تخلق لدى المتفرج الشعور بالتوتر والانفعال .ومع أن السينما كانت تتصف بالقوة منذ بدايتها ، ولكنها عندما أصبحت ناطقة كبُرَ اتساع أهميتها

كوسيلة تعبير. فالكلمات تستطيع أن تقوم بتوضيح الحركة ومعانيها ، وبالجمع بين الصور الغنية بالتفاصيل والمعاني ، وبين الكلمات التي تقول بطبيعتها شيئاً واحداً في وقت واحد ، أكسب السينما قوة فريدة تعمل على إدماج المتفرج في سيل دائم من التفكير والانفعال وتجعله شريكاً مشاركاً إلى حد عظيم. وهكذا نراها وصلت باستغلال عدم وجود المتفرجين ، إلى أن تتعلم كيف تنمي طاقتها المؤثرة في العواطف. فكثيراً من المشاهد التي كان يراها المتفرج بارعة، إنما كانت كذلك لأن المتفرج نفسه هو الذي يقوم بتمثيلها ، وذلك لأن مجموعة اللقطات الغنية بالمعاني ، استدرجته إلى نوع من الانفعال تصبح فيها الأدوار متبادلة بينه وبين الممثل. هكذا أصبح للسينما لغة لها أجروميتها ومفرداتها وحسناتها وبلاغتها ... حيث اللقطة هي الوحدة الأولية ، ومن تراكيب هذه اللقطات تتكون المشاهد ، وجمال اللقطة وانسيابها أو تصادمها مع اللقطة التالية ينتج معنى ما ، يصر السينمائي أن يُشرك المتفرج معه في استنتاج هذا المعنى فيصبح دوره إيجابيّاً في عملية التلقي ، كما يملك السينمائي عناصر الموسيقى. . والمؤثرات الصوتية. . والإضاءة. . واللون. . والتمثيل. . والتكوين ، وكلها عناصر تشكل مفردات اللغة التي يُكتب بها على الشاشة ، وتشكل في الوقت نفسه قنوات الاتصال بينه وبين

المتفرج عبر السمع والبصر معاً. وهكذا أصبحت السينما وسيلة سمعية بصرية أساسية من وسائل الاتصال الجماهيري ، تناولت كل شريحة من شرائح المجتمع وعالجت كل موضوع ووصلت إلى كل جمهور. بل إنها أصبحت تستحق أن يُطلق عليها اسم " الفن السابع ".
طبيعة فن التليفزيون : وصلت السينما إلى جمهورها الواسع في بدايات القرن العشرين ولم تأخذ شكلها كفنٍّ ذي ملامح خاصة إلا في العشرينات: أما شاشة التليفزيون فقد ولدت في العشرينات وانتشرت في الأربعينات كسينما على الهواء مباشرة ، ولم تصل إلى البيوت إلا في الخمسينات. ومنذ البداية وكما اعتمدت السينما على تصوير العروض المسرحية ، اعتمد التليفزيون على السينما ، وورث كثيراً من تقاليدها ، وعلاقتها بالجمهور ، ثم علاقتها بالأفكار .ولو بحثنا في أساس كل من السينما والتليفزيون ، لوجدنا أنها "الصورة"، فشاشة السينما كالتلسكوب تفتش عن الأشياء البعيدة لتقربها ، أما شاشة التليفزيون فهي كالميكروسكوب تفتش عن الأشياء الدقيقة وتحاول تكبيرها ، ولذلك فهي تتيح للتلفزيوني ميزات لا يحصل عليها السينمائي ، فالمتفرج يتعامل معها على أنها صديق حميم تقربه من الأحداث الواقعية ، وتفيض بالانفعالات الصادقة والمشاعر النبيلة. ويقول رينيه كلير في كتابه

«سينما الأمس وسينما اليوم»:" في الواقع إنّ التليفزيون يتمتع بميزتين : "الفورية" أي إمكانية بث حدث ما بثّاً مباشراً ، "والمودة" – أي إمكانية تقديم عرض ، على ما يبدو ، لمشاهد واحد ومن أجله وحده بينما يراه في الحقيقة ملايين المشاهدين المتفرقين في اللحظة ذاتها ". بل إنه يمثل ثورة أعظم في ميدان الاتصال البشري من السينما نفسها. ومنذ ظهور التليفزيون أُعيد تصميم غُرف الجلوس ، وظهرت في الأسواق كراسٍ خاصة له ، وموائد صغيرة للأكل أثناء مشاهدته ، وأطعمة مجمدة سريعة التجهيز. واستطاع التليفزيون أن يَشُد إليه اهتمام الناس بدرجةٍ هائلة عندما نقل إليهم سلسلة من العروض الحية الفورية التي حولت هذا الجهاز من لعبة غالية الثمن إلى ضرورة حقيقية. فقام بنقل المباريات الرياضية المهمة ، والمسرحيات والأوبرات، وحفلات الموسيقى ، والباليه ، وهكذا أتاح للملايين فرصة الاستمتاع بما كان يقتصر على القلة المتميزة التي تستطيع أن تدفع ثمن تذكرة الدخول إلى الملعب ، أو دار الأوبرا. ولم تقتصر مهمته على ذلك فقد قام بنقل مباشر للأحداث ، التي لم يكن يحلم المتفرج بأن يراها إلا بعد حدوثها بوقت يسمح بتحميض الفيلم السينمائي وطبعه وعمل المونتاج له. ولكن وبشكل فوري نقل للمشاهد في بيته حادث اغتيال قائد الحقوق المدنية مارتن لوثر كينج ، ثم غطى أهم

حدث في الستينات وهو نزول أول إنسان حي على سطح القمر، لقد نقل كل هذه الأحداث فور وقوعها إلى المشاهد في غرفة الجلوس وغرفة النوم وفي المطبخ أو حيث يوجد جهاز التليفزيون الخاص به .

كان التليفزيون يعرف أن من يريد أن يتحدث بلغة من اللغات عليه أن يتعلم قواعد النحو الخاصة بها ، وكان يعرف أن مفتاح الطريق إلى الجماهير الكبيرة ، وإلى اكتساب جماهير جديدة ، هو التعرف الانفعالي، وهذا معناه الاعتماد على الدراما أي التحدث إليهم بلغة مفهومة. ومع أن التليفزيون استفاد من السينما لغتها لتكون لغته هو أيضاً ، فاللقطة بأحجامها المختلفة ، ووسائل الربط بين هذه اللقطات المختلفة واحدة أيضاً والصورة تنتقل عن طريق عدد من الكاميرات. والتي لكل منها إمكانيات واسعة جدّاً في الحركة والقرب والبعد والارتفاع والانخفاض. وهناك الإضاءةُ التي لا تلعب فقط دوراً في إبراز الصورة ولكنها تستطيع أيضاً تجسيد الحالة النفسية للشخصيات والمُعَاونة في رسم الجو العام للقطة أو المشهد ، بالإضافة إلى إمكانيات المونتاج والمؤثرات الصوتية. إلا أنه عرف أنها تشكل فقط أساساً جديداً للغة معالجة درامية خاصة به ، تختلف تماماً عن لغة المعالجة الدرامية في السينما ، أو في المسرح حتى أن الناقد آلان بريان يقول : إن الدراما التليفزيونية يتيمة جاءت ثمرة

طلاق أبويها المسرح والسينما ، ويجب على التمثلية التليفزيونية التي لها عينا أبويها وأذنا أُمها وفمُها الخاص - أن تكون قادرة على تحقيق قوة فردية مثيرة. ويلخص إريك بارنو هذا الاختلاف في كتابه الاتصال بالجماهير بقوله : عندما بدأ السينمائيون يعرضون الأفلام على شاشة التليفزيون تبينوا أن عليهم ، أن يزيدوا من اللقطات القريبة المكبرة وأن يقللوا من اللقطات البعيدة. . فالفيلم السينمائي يُعرض على شاشة كبيرة عريضة. .

أما في التليفزيون فالمتفرج يجلس قريباً من الجهاز كأنه يجلس إلى صديق. ولذلك كان على الفنان التليفزيوني التركيز والاقتراب بهدف الوصول إلى العمق لتحديد طريقة تلقّي المتفرج وتذوقه وتوجيه انتباهه .

وحتم ذلك على الدراما التليفزيونية أن تستمد مادتها بطريقة مباشرة من الحياة فهي فن إنساني يرتبط بمشاكل الحياة الاقتصادية والاجتماعية،والسياسية، والدينية، والأخلاقية. كان عليها أن تحذف التفاصيل التي لا أهمية لها في تطور الأحداث وبلورة الشخصيات ، وكان على حركة الكاميرات ،والممثل ، والتكوينات أن تكون نابعة من داخل الموضوع وموظفة لتحقيق غرض درامي محدد وإيقاع جيد ، حتى تستطيع أن تتوغل بلا استئذان إلى عقل وقلب المشاهد. حتى أن روبرت فريزر المدير العام لهيئة التليفزيون البريطانية يقول : يتم

التوصيل بمستويين – هما المستوى العقلي حيث تدور المعرفة والآراء في المجتمع ، والمستوى العاطفي حيث يتولد الشعور بالعطف على الآخرين. . والتليفزيون قوة رهيبة في كلا المستويين. وفي رأي أُسامة أنور عكاشة كاتب السيناريو المصري أن النص الدرامي في التليفزيون لا يختلف عن النص الدرامي في المسرح ،أو في السينما من أنهما يعتمدان قواعد درامية واحدة وهي القواعد الأرُسطية من قواعد الدراما الكلاسيكية. ولكن الاختلاف يأتي من طول العمل ،أي أنه إذا قَصُر يُصبح سهرة في التليفزيون تأخذ تقريباً حيز المسرحية ، وإذا طال يأخذ شكل مسلسل من سبع حلقات، أو عشر ،أو عشرين حلقة، أو أكثر حسب ما يقتضي الموضوع وهو تكرار لشكل ألف ليلة وليلة، أي أن شهرزاد تحكي لشهريار كل ليلة وعند جزء معين تعمل قفلة الحلقة وتعلقه لليوم التالي، وهذا شيء الارتباط به متغلغل في المثيولوجي الخاص بنا وفي فولكلورنا ، أي الحدوتة التي ترويها ستي وستك للأطفال قبل النوم .ومن هنا نرى أن الدراما التليفزيونية تأخذ عدة أشكال منها : المسلسل ، والسلسلة ، والتمثيلية التليفزيونية.

والموضوع هو الذي يفرض الشكل الذي يُقدم به ، حتى إن أُسامة أنور عكاشة يتساءل : كيف أَكتُب مسلسل " ليالي الحلمية " في فيلم سينمائي وكيف أَكتُب فيلم

"كتيبة إعدام " في مسلسل تلفزيوني..هنا يتوقف كلام الكاتب.ولكن الفارق الأساسي بين دراما السينما ودراما التليفزيون ،هو أن الأولى تعتمد الصورة أساساً لها، أما دراما التليفزيون فتعتمد على الحوار أولاً وأخيراً، فإذا كانت السينما قد ورثت المسرح، وتخلصت من سلبياته التي لا تلائمها، فقد ورث التليفزيون الإذاعة، ليتلاءم وجو البيوت، وربّات البيوت. فالكاتب السينمائي من السهل أن ينجح إذا تحوّل للكتابة التليفزيونية، بخلاف كاتب التليفزيون الذي يكتب للسينما، فإنه سيحمل معه ما يمكن أن نطلق عليه .. الفيلم الإذاعي. والمسلسل ، كل حلقاته مُتَّصلة وكل شخصياته واحدة ويتم تطوير الصراع والشخصيات منذ الحلقة الأولى حتى نهاية الحلقة الأخيرة، ومع ذلك فكل حلقة تُمثِّل دراما صغيرة كاملة وتتوقف في أكثر الأماكن إثارة للاهتمام ، وينتظر المتفرج بفارغ الصبر الحلقة التالية ليعرف كيف تطورت الأحداث. وفي رأي أُسامة أنور عكاشة أن كل حلقة يجب أن يكون متحققاً فيها القواعد الدرامية، صحيح أنه ليس مطلوباً أن تصل إلى الحل في نهاية كل حلقة ، إنما يبقى هناك تنمية للحدث من بداية الحلقة إلى آخرها ، ويبقى هناك تصاعد في المشهد باستمرار ، وهو ما يحقق السيطرة على المتفرج ، لأنه سيخاف أن يتحرك أو يبعُد عن التليفزيون حتى لا يفوته شيء مهم ".

أما السلسلة ،فتكون حلقاتها منفصلة أيْ أنها بمثابة

تمثيلية مستقلة لها بداية ووسط ونهاية ، حيثُ تعتبر الحلقة الواحدة منها عملاً دراميّاً كاملاً ، لأن كل حلقة تبدأ ببداية جديدة ليست لها علاقة بنهاية الحلقة التي سبقتها ، والعلاقة الوحيدة التي تكون بين الحلقات هي وجود شخصية رئيسية تقوم بالبطولة في كل الحلقات ، أو أن الموضوع الأساسي في كل الحلقات واحد ، وهي هنا قريبة الشبه بالفيلم السينمائي أي أن الحدث يتصاعد حتى يصل إلى الذروة الرئيسية مع نهايتها. وأخيراً ما يهم هو الاستحواذ على الانتباه والاهتمام، وإثارة الانفعالات العميقة لتنشيط عملية التعرف لدى المتفرج .

ويلخص ذلك مارتن أيلسن في كتابه " عصر التليفزيون " حيث يقول : إن التليفزيون في جوهره وسيلة درامية. ولكن يجب أن يكون عائلياً إلى حدّ كبير، مفهوماً للجاهل ، والمتعلم، والمثقف لأنه أصبح شريكاً بالقوة في حياتنا العائلية ، بل وفي كل جوانب حياتنا الفردية، والاجتماعية ، يتدخل في كل شيء ، ويترك بصماته الواضحة على قيمنا وسلوكنا وعادتنا واتجاهاتنا وأفكارنا. وفى النهاية أستطيع أن أقول: إن التليفزيون يلعب دوراً هامّاً في حياة المجتمع الحديث. ويوزع أدواره المختلفة الهامة في حياتِنا بوجهتها الاجتماعية ، ومعناها الثقافي. ومن وجهة النظر الجمالية ، يحتل التليفزيون مكاناً خاصّاً في منظومة وسائل الاتصال الجماهيري ،

فلقد ظهر الراديو ولم يطرح أحد سؤالاً جديداً حول ولادة فن جديد، أما اليوم فإن الكثير من المنظرين يميلون إلى اعتبار التليفزيون فنّاً مستقلاً جديداً بل إن بعضهم أطلق عليه اسم " الفن الثامن" .



طبيعة المتفرج والفرجة

طبيعة المتفرج السينمائي والتلفزيوني :

خلق الله الإنسان وجعل له خمس حواس ، وميزه بالعقل والذاكرة وأضفى عليه العاطفة والإرادة والقدرة على التخيل والحلم. . وهي القاعدة التي يقف عليها كل من الفنان والمتفرج في عِلاقتهما الجدلية عبر تأثر الفنان بالعالم حوله وتأثيره في هذا العالم. وحين يتعامل الفنان مع العمل الفني فإنه يُخاطِب في مُتفرجيه بعض الحواس مُركزاً على العقل والذاكرة وعاطفة المتفرج ، وقدرته على التخيل والحلم مؤثراً على الشعور واللاشعور. فالفنان يعرِف أنه لا يستطيع أن يستولي على مشاعر المتفرج إلا إذا تأكد الأخير أن عمل الفنان يخدُم غرضاً مماثلاً بالنسبة إليه ، عند ذلك يترُك العنان للانفعالات الحبيسة لديه التي ليس من اليسير انسيابها وقد يتعرف على شخصه في شخصية من الشخصيات بل إنه يتعاطف معها ، حتى إنه يحدث مُشاركة وجدانية بينهم. والاتصال

بين الفنان والمتفرج في السينما والتليفزيون لا يتم وجهاً لوجه ، ولذلك فالفنان في حاجة إلى الارتباط بهذا الانفعال أكثر مما تحتاج إليه أي وسيله أخرى ، لأنه يتوجه إلى جمهور بعيد غير مرئي. .

ومع ذلك فالانفصال بين المتفرج والفنان يحافظ على خصوصية المتفرج مما يجعله يستطيع أن يفتح الباب لانفعالاته على مصراعيه ، وهو يقوم بهذا العمل ، عندما يكون جالساً على مقعد في منزله ، أو مُتلفعاً بظلام السينما عندها يصبح أمامه مجال كامل للتعرف في الدراما السينمائية أو التلفزيونية ، ولكن الفنان يجب أن يعرف أنه يتعامل مع جمهور مختلف الأجناس والخلفيات الثقافية ، فهم أُناس يعيشون تحت ظروف مختلفة إلى حد بعيد ، ومن شتى الثقافات والأوضاع في المجتمع، ويزاولون مهناً متباينة ، ومن ثم لهم اهتمامات ومستويات معيشية مختلفة ، أي أنهم في النهاية "جمهور مجهول الهوية". والفنان يستمد قوة نجاحه من عواطف هؤلاء الناس الكامنة ، ومن خلال الدراما السينمائية أو التلفزيونية يبذل الفنان مجهوداً كبيراً مرة تلو المرة لاجتذاب انتباه هذا الجمهور ولمس عواطفه العميقة ، وحثه على التطلع إلى معرفة جديدة أو تبنّيه فكرة جديدة، ومهما يكن من أمر فإن البحث عن جمهور ضخم ، هي الفكرة المسيطرة على فناني السينما، والتلفزيون على

السواء. فهي معركة دائمة يخوضها الفنان ، معركة سلاحها الصور والأصوات، ليس من أجل الحصول على الانتباه والعواطف ، بل معركة تنافس حول توجيه العواطف نحو المعلومات والأفكار والأفعال.

وهو يعرف أن الفن الجيد ، إذا لم يحتوِ على فكر جيد، أو أن الفكر الجيد إذا لم يقدم من خلال فن جيد ، فإنه لن يكون هناك متفرجون. حتى إن موريس ويجين يعلق بقوله: " للفن والفكر قناة نافعة. . بل ربما هي الأمور الأقوى تأثيراً أو على الأقل الأكثر إمكانية للتأثير وذلك بسبب ما هو ميسور لها". طبيعة الفرجة السينمائية والتلفزيونية : بالرغم من أن هدف الفنان السينمائي أو التلفزيوني هو اجتذاب الجماهير ، إلا أن اختلاف طبيعة الجمهور الخاص بالفرجة السينمائية تختلف اختلافاً بيّناً عن الجمهور الخاص بالفرجة التلفزيونية. فالمتفرج في السينما هو الذي يختار الفيلم الذي يشاهده وقد يكون على علم بموضوع الفيلم ويعرف من هم الممثلون. وهو الذي يختار الوقت المناسب للفرجة على الفيلم ، أي اللحظة المزاجية الخاصة التي يُشاهد بها الفيلم ، فمن حقه اختيار وقت فرجة الفيلم ، إما حفلة ١٠ ، أو حفلة ٣ ، أو حفله ٦ ، أو حفلة ٩ ، وكل حفلة لها جمهورها ذو المزاجية الخاصة.

وهو يشترك في هذه اللحظة المزاجية مع عدد من المشاهدين يماثل عدد مقاعد قاعة العرض، ويقول إريك بارنو : إن الجمهور الذي تتشابه عقلية أفراده، والذي تركزت دوافعه الداخلية في اتجاه مشترك، يمكن أن يحقق دورة اُتصال سريعة. وهو عندما يختار حفلة معينة، يخلع ملابس البيت ويرتدي ملابس الخروج ويعتني بمظهره، لشعوره بأنه ضيف على دار العرض، وينزل من البيت، وهو يعرف أنه يخلق فرصة اجتماعية للخروج من المنزل والالتقاء بالناس والأصدقاء ،ويركب الأتوبيس أو السيارة ثم يشتري التذكرة، ويدخل قاعة العرض ليتفرج على الفيلم الذي اختاره وهو غير مستعد للتخلي عن رؤيته، بعد أن تحمل كل هذه المشقة، ثم يدخل في طقوس الفرجة نفسها التي فيها نوع من السيطرة، فشاشة السينما بحجمها الكبير، وبالتالي حجم الأجسام والأشياء تشعر المتفرج بالضآلة، وهناك الظلام الذي يسود القاعة وبالتالي فهو لا يستطيع التكلم مع مَن يُجاوره، ومن هنا يأخذ إدراك الفيلم عنده طابع الفردية. فهو يرغب في إدراك الفيلم ولكنه لا يريد أن يشعر بنفسه كعضو في المجموع أو مشارك فعال في التقبل الجماعي، بل على العكس من ذلك يريد أن يشعر بعزلته التامة وهذا ما تتطلبه فترة العرض منه. إن حالته أقرب إلى التأمل، والصور التي تظهر على الشاشة تستثير لغته الداخلية،

وتحدد مسار انفعالاته وتسيطر على كل انتباهه. إنه كالأصم لا يشعر بالمُشاهد الآخر .ومع ذلك فإن طريقة صف المقاعد والأجساد المتقاربة تزيد من عامل التجانس وسيادة روح القطيع فتسري عدوى الضحك أو الانفعال بسهولة يقويها استعداد مسبق لحسن التلقي. في النهاية فإن كل ذلك يساعد على انتقاله من واقع الحياة اليومية إلى واقع المبدع الفني. أما الفرجة التليفزيونية فهي تختلف تماماً ،فالجمهور لا يجتمع في مكان واحد كجمهور السينما، بل هو موزع على أبنية عديدة قد تبلغ المليون أو أكثر وهو جمهور مختلف الأعمار والأجناس والأذواق والثقافة.

والمتفرج التليفزيوني، هو متفرج مدلل، لأنه ليس مضطراً للفرجة، وهو لم يتكلف مشقة الذهاب لمشاهدة العرض، كما أنه لم يدفع ثمناً لهذه الفرجة. وهو يتفرج على التليفزيون بملابسه المنزلية على الأغلب لإحساسه بأن الشاشة الصغيرة هي ضيف على بيته. وهو في مكان مضاء، قد يشتت الانتباه .وهو غالباً على هيئة نصف دائرة يتوسطها التليفزيون وليس في شكل صفوف. وطريقة الفرجة نفسها مفروضة عليه. ويرجع جون بنتر ذلك إلى الاتصال الذاتي الذي يحدث داخل المتفرج فيقول: عندما تشاهد التليفزيون فإن عينيك وأذنيك تستقبل المعلومات وترسلها إلى المخ. فإذا الذي رأيته أو سمعته

كان مشوقاً وباعثاً على المتعة، فإن نظام الاتصال الذاتي الذي عندك يعبّر عن ذلك. وبالتالي تتابعه وتوليه اهتمامك وإذا لم يعجبك، يرسل المخ رسالة إلى عضلاتك ينتج عنها قرار بتغيير المحطة أو بالضغط على زر إقفال الجهاز. وظروف الفرجة كلها غير طبيعية، فقد يكون المتفرج عائداً لتوّه من العمل ورأسه مشحون طوال النهار، ويجلس ليشاهد المسلسل التليفزيوني مثلاً. ويجلس حوله بعض الأصدقاء وزوجته وأولاده الذين يصرخون ويهللون. وقد يُمسك بين يديه بأطباق الطعام أو بجريدة أو بمجلة .

وقد يرن جرس التليفون كل ذلك في الوقت نفسه والمتفرج في النهاية يحاول التركيز على مشاهدة المسلسل التليفزيوني. ويفسر بتنر ذلك بقوله : كما تعمل المكونات الإلكترونية في جهاز تليفزيونك على منع استقبال أكثر من محطة في نفس الوقت، فإن جهازك العصبي المركزي يغربل أيضاً المنبهات المختلفة كي تستطيع التركيز على تفكير لحظي واحد . أية محطة تشاهد، وربما رن جرس التليفون في نفس اللحظة التي تبدأ فيها بالتفكير في تغيير المحطة. فبدلاً من الرد على التليفون قد يعطي جهاز أعصابك المركزي الأولوية إلى الرسالة التليفزيونية وقد تواصل الانتباه إليها،وببساطة شديدة قد يغلق المتفرج جهاز التليفزيون وينصرف عنه لينام. ويعلق أسامة أنور عكاشة على ذلك بقوله :

لا بد أن تكون الدراما قادرة على الإمساك بمتفرج التليفزيون تماماً، لأنه سهل الفرار بعكس متفرج السينما الذي يُكمل فرجته أيّاً كان الفيلم الذي يعرض، فقد يسب الفيلم بعد خروجه، ولكنه نادراً ما يترك الفيلم ويخرج، فهو يعتقد أنه طالما دفع ثمن التذكرة فعليه أن يتفرج على الفيلم حتى نهايته. ومن هنا كان على الدراما التليفزيونية أن تكون من القوة بحيث تمسك بهذا المتفرج ولا تجعله يفر منها. وعلى كاتب الدراما التليفزيونية أن يتمتع بالقدرة على السيطرة على موضوعه وشخصياته طوال عمل قد يستمر لمدة ١٠ ساعات أي ما يوازي خمسة أو ستة أفلام. في النهاية يجد الفنان التليفزيوني نفسه يتعامل مع متفرج متمرد بطبيعته وبطبيعة ظروف الفرجة نفسها ،متفرج عنده إحساس دائم بالتفوق على الشاشة نظراً لصغر حجمها ومع ذلك فهي شديدة الصلة به .

ومن هنا حاول الفنان التليفزيوني أن يجعل خصائص العمل التليفزيوني تتفاعل مع الخطوط العريضة لشخصية المتفرج وخصائصه النفسية ورغبته في الحصول على الإشباع .. فقد حاول التركيز على قرب الصورة . الصورة هنا كأداة اتصال، وليست لغة أساسية في بناء العمل الفني . من المتفرج ليقضي على الانفصال الذي أوجدته الشاشة السينمائية ويزيد من عنصر الألفة بينه وبينها. وأصبحت الصورة عنده هي اللغة التي يخاطب بها

المتفرج الذي يجيد القراءة إلى جانب المتفرج الأمي، حتى يصل إلى أكبر عدد منهم. وأصبح يحرص على تصوير برامج تليفزيونية تناسب متفرجين يجلسون في غرف استقبالهم في محيط عائلي يجمع أفراد الأسرة الصغيرة، أو الكبيرة، أو الأصدقاء، أو الاثنين معاً، وهو يعرف أن كل فرد في العائلة تحكمه مجموعة من القيم والأخلاقيات مرتبة وفق أولويات خاصة، قد لا يكون نفس الترتيب الذي يسيطر على الفرد في محيط عائلي آخر. وهو يعرف أنه لا يستطيع أن يقدم موقفاً أو تجربة خاضتها كل أسرة، ولكنه يقدم الموقف الذي يمكن أن تتصور أيّاً منها أنه يمكن أن يقع لها في إطار الظروف المكانية والزمانية المعاشة. حتى إن أسامة أنور عكاشة يقول :

إن الدراما التليفزيونية موجهة لجماهير عريضة جدّاً تبلغ الملايين. وهذا لا يتوفر لأي وسيلة فنية أخرى. وهو ما يجعل لها اشتراطات معينة في مخاطبة عقلية هذه الملايين من الجماهير المختلفة الأذواق،والميول، والثقافات. ولذلك يجب أن تكون هناك لغة تليفزيونية تصل للجميع بنفس القدر. فلا هي مسفهة لتخاطب الطبقات الدنيا، إذا صحت التسمية، ولا متعالية، ولا تستطيع من خلالها أن تلجأ إلى التجريب، الذي هو متاح في المسرح والسينما، ولكنه خطر جدّاً في التليفزيون، الذي يعتمد على التواصل المباشر بين الملقي والمتلقّي.

وقد يكون العمل فيه عدة مستويات للتلقي. ولكن يجب الاقتراب بحذر من موضوعات قد تثير حساسيات داخل الأسر التي تتفرج ، ومراعاة التقاليد الرقابية المتعارف عليها". وقام الفنان التليفزيوني بنقل المناسبات والأحداث على الهواء وفوراً إلى المتفرج في غرفته الخاصة ،لأن ظروفه تجعله لا يستطيع أن يتوجه إلى مكان الحدث، وذلك ليجعله مشاركاً في الأحداث، يشاهد لحظات الذروة فيها بنفسه، وليست منقولة إليه عن طريق طرف ثالث. بل إنه حمل كمّاً هائلاً من المعلومات والمعرفة والأخبار، والقصص والإعلانات في بيت المتفرج حتى لا يضطر إلى الخروج .

وهكذا فرض الفنان نوعاً جديداً من وسائل التسلية والترفيه، وتمثيليات خاصة به، وكان يعرف أن الجمهور يجب أن يشترك أفراده، مع جيرانهم أو حتى في الهاتف، ولأنه يخاطبهم في منازلهم المتفرقة، أحس أنهم في حاجة إلى عدوى الضحك الذي قد يسري بين جماهير السينماء، فأنشأ فكرة جمع المتفرجين في الأستديو، أثناء التصوير، أو عرض نسخة كاملة للتمثيلية الفكاهية بعد انتهائها على جمهور في الاستديو ثم الجمع بين أصوات ضحكهم وأصوات النسخة الأصلية قبل إذاعتها.

أو يضيف شريطاً جاهزاً مُسجلاً عليه صوت ضحكات

إلى شريط التمثيلية قبل عرضها. عرف الفنان التليفزيوني أن متفرج السينما يولي كل اهتمامه للشاشة وما يحدث عليها بل ومن الصعب عليه أن ينظر أو ينصت أو يفعل أي شيء آخر. بل إنه يجلس على الكرسي نفسه بدون حركة حتى انتهاء الفيلم، ولذلك فالفنان السينمائي يكتفي باللمحة أو الإيحاء أو الإشارة غير المباشرة دون الحاجة إلى زيادة التصريح والتوكيد في الدراما السينمائية. بعكس جمهور التليفزيون الذي يستطيع أثناء المشاهدة التليفزيونية أن يأكل ويقرأ الجريدة ويرد على جرس التليفون، ولذلك ابتكر الفنان أسلوبه الخاص ،في السيناريو.

ويعبّر المخرج التليفزيوني محمد فاضل عن ذلك بقوله: طبيعة الفرجة، الصالة المظلمة في السينما، كل المتفرجين جالسون ينظرون ناحية الشاشة ، لا يستطيع أحد أن يعلق لأن الشخص الذي بجواره سينهره، ويمنعه من الكلام، أي ساعة ونصف تركيز تام بدون أي تشتيت، هذا بالتأكيد سيفرض تأثير على الفكرة والسيناريو والإخراج والتمثيل، وكل العناصر الفنية المشتركة، في المقابل، أنا أتفرج على التليفزيون وأقوم لأرد على التليفون أو أقوم لأحضر كوباً من الشاي، أو أنَّ أحداً بجانبي يكلمني، وأجلس وأنا أسند ظهرى على كرسي مريح، مش قاعد في كرسي السينما مركز، أو قاعد في السرير باتفرج،

وألبس ملابسي المنزلية وكل شوية ممكن اعدل نفسي، يعني أنام على جنبي ده شوية، وأقعد على الجنب ده شوية وأغير طريقة جلوسي، لكن مش حاقعد قاعدتي اللي في السينما، والتي لا أغيرها لمدة ساعة ونصف، في تركيز كامل. طبعاً تغير طريقة الفرجة يؤثر على طبيعة التمثيل وطبيعة الحوار التليفزيوني. في النهاية كان على الفنان التليفزيوني اختيار الفكرة الجيدة، والقضية التي تهم المجتمع والاعتماد على منطقية الأحداث، والشكل الفني الجذاب والإيقاع السريع والأحداث المتلاحقة، التي تجعل المتفرج لا يستطيع أن يتكلم مع أي شخص بجانبه، أو أن يقوم بفتح الباب أي أن يكون هناك نوع من التواصل الدائم بينه وبين المتفرج.

كما أدرك أن البرنامج الناجح هو الذي يعزف على وتر القبول لدى المتفرجين وهو الذي يخاطب متطلبات داخلية في نفوسهم، وشوقاً لبلورة أفكار وانفعالات، أو الاطلاع على معلومات. ومن هنا كانت قوة نفاذ هذا الجهاز السحري، حتى إن "ماكلوهان " الذي قسم وسائل الاتصال في العصر الإلكتروني إلى نوعين : ساخنة وباردة ، قال :

إن التليفزيون جعل الغريب مألوفاً وجعل الساخن بارداً. بمعنى أن المتفرج مُطالب دائماً بالمشاركة والتفكير والتمعن والإكمال التلقائي للصورة التي يستقبلها لأنها

صورة ناقصة بإعتبارها محدودة في ١٢، أو ١٤، أو ١٩، أو ٢١، أو ٢٦ بوصة. ويؤكد "ماكلوهان" في كتابه "كيف نفهم وسائل الاتصال " أن وسيلة الاتصال هي الرسالة، وأن مجرد الجلوس أمام التليفزيون رسالة في حد ذاتها، بصرف النظر عن المادة. كما لا يمكن إغفال عامل السيطرة التي يفرضها التليفزيون على أوقات الناس مما أوجد جيلاً تليفزيونياً تأقلم بوقته وعاداته مع مواعيد الإرسال التليفزيونية. حتى أن محسن زايد يطلق على هذا الجيل التليفزيوني اسم "الكائن التليفزيوني"؛ أما محمد فاضل فيطلق عليه اسم "حيوان تليفزيوني " .

والنتيجة أن التليفزيون عندما دخل ساحة الصراع على جمهور السينما التي كانت تعتبر وسيلة الترفيه الأولى، والتي زاد الإقبال عليها مع دخول الصوت، ونجحت في معالجة الروايات والقصص بإمكانيتها الجبارة وكان يطلق عليها أمّ الفنون لاحتوائها على كل شيء، سحب جمهوراً كبيراً من عشاق الجلوس في البيت. وباعتماده على الصورة والتقريب والفورية وإثارة الاهتمام باللون والحركة ،استقطب الملايين من الأميين والكسالى والمكدودين، في عالم أصبحت متطلباته المادية وعوامل التضخم تشغل الكثيرين عن التعمق وتدفعهم إلى الاكتفاء بما يجود به التليفزيون .

كما أنه نجح في أن يحتل عرش الاتصال بعدما أضافت له الأقمار الصناعية إمكانيات هندسية واسعة، فضلاً عن دخول الكمبيوتر في برمجته وتغطيته لكل شاردة وواردة تهمُّ المتفرج .



الفهرس

فن الإخراج التلفزيوني والإذاعي



دار المحجة البيضاء
للطباعة والنشر والتوزيع
بيروت - لبنان

الرويس - خلف محفوظ ستورز بناية رمال
هاتف: ٠٣/٢٨٧١٧٩ - تلفاكس: ٠١/٥٥٢٨٤٧ - ٠١/٥٤١٢١١
ص.ب: ٥٤٧٩ / ١٤ - E-mail:almahajja@terra.net.lb
www.daralmahaja.com / info@daralmahaja.com